ادب کا غیر اہم آدمی
وارث علوی

ادب کا غیر اہم آدمی

وارث علوی

ادب کا غیر اہم آدمی

وارث علوی

موڈرن پبلشنگ ہاؤس
۹ - گولا مارکیٹ، دریا گنج، نئی دہلی - ۱۱۰۰۰۲
فون:011-3278869

اشاعت : ۲۰۰۱ء

قیمت : ایک سو پچھتر روپے

کمپیوٹر کمپوزنگ : نعمت کمپوزنگ ہاؤس، دہلی

سرورق : وجے گرافکس

مطبع : ایچ۔ ایس۔ آفسیٹ پرنٹرس، نئی دہلی

زیر اہتمام

پریم گوپال متل

موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۹ - گولامارکیٹ، دریاگنج، نئی دہلی - ۱۱۰۰۰۲

مشفق خواجه

کے نام

اندرونِ صفحات

OO

کیا نقّاد ادب کا غیر اہم آدمی ہے؟

ایک نظر سے دیکھیے تو ابھی بھی ہمارا معاشرہ فوک کلچر یا لوک سنسکرتی کی منزل سے آگے نہیں بڑھا۔ ادب کا مطلب ہے وہ تخلیق جو تحریر میں آئے۔ لیکن ابھی بھی ہمارے یہاں اَن پڑھ لوگوں کی تعداد پچاس کروڑ ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اردو زبان ہندوستانی زبانوں میں چوتھے نمبر پر آتی ہے اور اس کے بولنے والوں کی تعداد دو یا تین کروڑ افراد پر مشتمل ہے۔ لیکن اُردو کتاب ہمارے یہاں پانچ سو سے زیادہ نہیں چھپتی اور سو سے زیادہ نہیں بکتی۔ ہمارا معاشرہ کتابیں پڑھنے والے لوگوں کا معاشرہ نہیں ہے۔ مغرب میں تعلیم سو فی صد ہو گئی ہے اور کتابیں پڑھنے والا طبقہ ۷۰ فیصد ہے۔

ایک معنی میں تو مشاعرے کی روایت Oral Literature کی روایت ہی ہے۔ لفظ جب بولا یا گایا جاتا ہے تو اس میں گرد و پیش کی پوری فضا کارس کس شامل ہو جاتا ہے۔

مشاعرے میں شعر اچھے لگتے ہیں کیونکہ جگمگاتی رات ہوتی ہے، پروائیاں چلتی ہیں، اور شاعر کا دلکش ترنم ہر شعر میں رس گھولتا ہے۔ جن شعروں پر آپ نے رات اچھل اچھل کر داد دی ہے، انھیں دوسرے روز تحریری شکل میں پڑھیے، بے جان نظر آئیں گے۔

بھجن کیرتن، کیرول، نعت اور حمد کو عموماً اسی لیے شاعری کے پیمانوں پر پرکھا نہیں جاتا کہ ان میں شاعری کے علاوہ سنگیت عبادت خانوں کی مقدّس فضا اور سامعین کی عقیدت مندی بھی شامل ہو جاتی ہے۔

وعظ، کتھا اور تقریر کا بھی یہی عالم ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ جہالت اور ضعیف الاعتقادی کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ ہمارے یہاں مہاتماؤں اور مولویوں کا چلن بھی اسی وجہ سے ہے کہ ہمارا معاشرہ کتابوں سے زیادہ کانوں پر بھروسا کرتا ہے۔ ایک اچھے مقرر کی تقریر

میں زبان کی روانی، اندازِ بیان کی شگفتگی، خطابت کی دل نشینی، مقرّر کی شخصیت کا جادو، اس کی خوبصورت آواز کی طلسمی کیفیت، اور اگر جلسہ مذہبی ہوا تو لوبان اور اگربتّی کی خوشبو، شلوکوں اور آیتوں کی قرأت، نعرہ ہائے تحسین و آفرین، ہو حق کی صدائیں، اور عقیدت مندانہ جذبات کی فضابندی کے لیے بیچ بیچ میں بھجن منڈلیوں کی چھیڑی ہوئی تانیں —— یہ سب مل کر تقریر کو ایک غیرارضی اور آسمانی تجربہ میں بدل دیتے ہیں۔ سامعین وجد اور کیف کے عالم میں لفظوں کے سیلاب میں بہتے چلے جاتے ہیں۔ سننے والوں کا پورا تجربہ جذباتی، وجدانی اور جمالیاتی ہوتا ہے، لفظ کا جادو لفظ کے معنی پر غالب آتا ہے اور سننے والا فکر و فلسفہ اور عقل و شعور سے کام لینے کی بجائے آواز کے زیر و بم، لفظوں کی نغمگی اور خطابت کی لذّت میں گم ہو جاتا ہے۔

تحریری لفظ تقریری لفظ کے برعکس دعوتِ فکر و نظر دیتا ہے۔ آدمی لکھے ہوئے لفظوں پر ٹھہر سکتا ہے۔ جو بات کہی گئی ہے اس پر غور و فکر کر سکتا ہے۔ لفظی اور معنوی تعلیقات کا تجزیہ کر سکتا ہے۔ اپنی فکر، اپنے شعور، اپنی عقل کو حرکت میں لا سکتا ہے۔ چنانچہ کتاب کا مطالعہ ایک باشعور ذہن کا فعال، حرکی، اور جدلیاتی عمل ہے —— ایک ایسا عمل جو ذہن کی تنقیدی صلاحیت کو بروئے کار لاتا ہے۔ اس معنی میں تنقید فی الحقیقت انسانی شخصیت کا اثبات ہے۔ آدمی کہتا ہے تم میرے ذہن کو مغلوب اور مسحور نہیں کر سکتے، اسے مشتعل نہیں کر سکتے، اسے رگید نہیں سکتے۔ مختصر یہ کہ تم میرے ذہن کو غلام نہیں بنا سکتے۔

بڑے ادیبوں سے رابطہ عالمی کانفرنسوں میں قائم نہیں ہوتا بلکہ تنہائی اور تخلیہ میں ان کی کتابوں کے پرسکون مطالعہ کے ذریعہ ان سے شناسائی حاصل کی جاتی ہے۔ سنجیدہ مطالعہ کے لیے ضروری ہے کہ ذہن کھلا ہو، غیر ابر آلود ہو، بیدار اور خلّاق ہو۔ سفید کاغذ پر تو سیاہ حروف ہی بکھرے ہوتے ہیں، لیکن پڑھنے والے کا ذہن ان حروف سے ایک پوری کائنات تخلیق کرتا ہے۔ یہ کائنات شیکسپیئر کی ہوتی ہے اور ملٹن کی، ٹالسٹائی کی اور فلابیر کی، فردوسی کی اور غالب کی، پڑھنے والے کا ذہن باشعور نہ ہو، خلّاق نہ ہو، ناقدانہ نہ ہو تو غالب کے اشعار کاغذ پر بے جان سطروں کی صورت بکھرے رہتے ہیں۔ پڑھنے والے کے ذہن کا لمس پاتے ہی وہ پر لگا کر اڑتے ہیں۔ ذہن جتنا بالانشین ہوگا شعروں کی اڑان بھی اتنی ہی بلندی ہوگی۔

کہا جاتا ہے کہ ہمارے یہاں تخلیق پر تنقید کا غلبہ ہے۔ یہ بات صحیح بھی ہے اور غلط بھی۔ صحیح اس معنی میں کہ تنقید کے نقار خانہ میں تخلیق کی آواز سنائی نہیں دیتی۔ غلط اس معنی میں کہ ہمارے یہاں جتنے نقادوں کی ضرورت ہے اتنے نظر نہیں آتے۔ انگریزی میں تو ایک شاعر یا ایک ناول نگار پر دس پندرہ کتابیں تو اس کی زندگی میں ہی نکل جاتی ہیں، ہمارے یہاں بیدی، منٹو، عصمت، کرشن چندر، راشد، فیض، سردار جعفری پر ایسی کتنی کتابیں سامنے آئی ہیں جنھیں پڑھ کر محسوس ہو کہ انھیں ان کے مرتبہ کے نقاد ملے۔ جو کتابیں سامنے آئی ہیں انھیں پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ نقادوں نے اپنا اُلّو سیدھا کیا ہے۔ یعنی شاعر کا حق ادا کیے بغیر اپنی تنقید کا لوہا منوانے کی کوشش کی ہے۔ یہ عموماً وہ لوگ ہوتے ہیں جو ادب کے پُر شوق قاری بنے بغیر پُر مشقت نقاد بن جاتے ہیں۔ ان کی تنقیدوں میں علم اور اکسپرٹائز بھی ہوتی ہے اور محنت اور مشقت بھی لیکن وہ بصیرت نہیں ہوتی جو نقاد کو ادب کے باشعور اور باذوق مطالعہ کے ذریعہ حاصل ہوتی ہے۔ ان کے مضامین غیر تخیلی اور غیر تخلیقی ہوتے ہیں۔ عظیم تنقیدوں میں تخیل، تخلیق اور بصیرت کا ایک دھارا ہوتا ہے جس کا سرچشمہ شعر و ادب کا پُر کیف مطالعہ رہا ہے۔ تنقید کا یہی تخلیقی اور وجدانی جوہر خشک عالموں اور بے جان مدرسوں کو اپنی طرف للچاتا ہے، لیکن یہ جوہر اس وقت تک ہاتھ نہیں آتا جب تک ادبی تجربہ نشہ بن کر حواس پر نہ چھا جائے، اور اس شیریں دیوانگی کو جنم دے جو قاری کو مدرسہ کی گھٹن آلود فضا سے باہر نکال کر ادب کی دشت نوردی اور آوارگی کی وہ بے پایاں تمنا عطا کرے جس کی تشنگی کبھی بجھنے نہ پائے۔ ڈاکٹریٹ کے مقالوں اور مدرسانہ مضامین میں انھی کھلی فضاؤں کی روشنی اور خوشبو نہیں ہوتی۔ ازکار رفتہ علوم اور علم بیان کی بوسیدہ کتابوں کی نم آلود روہانسی باس ہوتی ہے۔

ایک بات یہ بھی کہی جاتی ہے کہ نقادوں نے اپنی اوٹ پٹانگ تنقیدوں اور نظریات کے ذریعہ تخلیقی فنکاروں کو یا تو بانجھ کیا ہے یا گمراہ۔ بے شک نظریات کا اثر لکھنے والوں پر پڑتا ہے لیکن عموماً فنکار لکھنے کے گر نقادوں سے نہیں بلکہ دوسرے بڑے فنکاروں کے مطالعہ کے ذریعہ ہی سیکھتا ہے۔ اسی لیے لکھنے والے کے لیے بھی ادب کا قاری ہونا بہت ضروری ہے۔ فنکار قاری کی کوکھ سے ہی پیدا ہوتا ہے اور نقاد قاری ہی کی ترقی یافتہ شکل ہے۔ ہمارے یہاں مصیبت یہ ہوئی ہے کہ جیسے ہی لکھنے لکھانے کا کاروبار چل پڑتا ہے تو کیا فنکار اور کیا نقاد دونوں ادب پڑھنا چھوڑ دیتے ہیں۔ نتیجہ ایسا

ادب اور تنقیدیں ہیں جو ناخواندہ لوگوں کے لیے عموماً نیم خواندہ لوگ لکھتے ہیں۔ ایک باشعور نقّاد ایسی میڈیو کریٹی کے ساتھ کبھی سمجھوتہ نہیں کرتا۔ وہ ہمیشہ حسن و خوبی پر اصرار کرتا ہے۔ نئے لکھنے والوں کی حوصلہ افزائی کے تحت وہ خام کار لکھنے والوں کی تعریف نہیں کرتا۔ ایسا کرنے سے ادب کی پرکھ کے معیار بدل جاتے ہیں اور ادبی تصورات کی مستحکم فصیلوں میں شگاف پڑجاتے ہیں۔ حوصلہ مند لکھنے والوں کا جثّہ اتنا بڑا ہونا چاہیے کہ وہ ان پر ایمان داری سے کی گئی تنقید کو برداشت کرسکیں۔ فن کار خود اپنے فن کا ناقد ہوتا ہے اسی لیے وہ خود نقّاد کی بات سمجھتا ہے۔ اوسط درجہ کے لکھنے والوں کا تنقیدی شعور بھی اوسط درجہ کا ہوتا ہے۔ اسی لیے یا تو وہ نقّاد پر جھنجھلاتے ہیں یا اس کے نظریات کی اندھی پیروی کرتے ہیں۔ کمزور ذہن ڈی مے گاگ اور آئیڈیولوگ کی خطابت کا اثر فوراً قبول کرتا ہے۔ اسی لیے ایلیٹ نے کہا ہے کہ ہر ذہن کو ناقدانہ ہونا چاہیے کہ وہ اشتعال انگیز تصوّرات کے دھارے میں نہ بہہ جائے۔ عام طور پر نسل پرست، فرقہ پرست جماعتوں، سنگھوں اور سیناؤں کے پیرو وہی لوگ ہوتے ہیں جن میں خود تنقیدی کا مادّہ نہیں ہوتا۔ ان کا خمیر ہی پیروی اور مریدی کی مٹّی سے بنا ہوتا ہے۔ آتش بیاں مقرر کی شعلہ افشانی ان کے تخیّل کو بھڑکاتی ہے اور ان کا لہو کھول اٹھتا ہے۔ ایک مہذّب اور متمدّن آدمی کی نشانیاں کچھ اور ہیں۔ وہ بیدار مغز ہوتا ہے، صوابدید سے کام لیتا ہے۔ مغلوب ہونے کے خوف کے بغیر وہ بڑے تصوّرات اور نظریات سے آنکھیں چار کرتا ہے۔ فن کار کوئی گود کھلایا بچہ نہیں ہوتا کہ اسے نقّاد کے نظریات سے دُور چھوئی موئی کے پودے کی طرح پروان چڑھایا جائے۔ وہ فن کار جسے اپنی تخلیقی ضرورتوں کی آگہی میسر ہے وہ اپنی راہ آپ بناتا ہے۔

کیا تنقید کا درجہ تخلیق سے کمتر ہے؟ کیا تنقید تخلیق کی نالین بردار ہے؟ کیا نقّاد ادب کا غیر اہم آدمی ہے؟

سماجیات ہو یا نفسیات، لسانیات ہو یا علم اساطیر، علوم کے مختلف شعبوں میں جو کچھ بہترین سوچا گیا ہے، تنقید اسے اپنے اندر سموتی ہے۔ اس معنی میں تنقید جہانِ افکار ہے جس کی سیاحت ولولہ خیز ثابت ہوتی ہے۔ تنقید ادب کا تذکرہ ہے اور ذکرِ یار وصلِ یار کا لطف رکھتا ہے۔ اسی لیے تنقید شعر و ادب کے شوق کو انگیز کرتی ہے، ذوق کو نکھارتی ہے، اور جذبۂ تجسس کو دھاردار بناتی ہے۔ تنقید ماضی کے ادب میں ہماری دلچسپی برقرار

رکھتی ہے اور شاعروں کو قعرِ فراموش گاری میں گرنے سے محفوظ رکھتی ہے۔ قدیم شعرا میں فن اور معنی کی نئی جہات دریافت کر کے ان پر جمی ہوئی فرسودگی کی گرد دور کرتی ہے اور انھیں ایک نئی تازگی اور توانائی عطا کرتی ہے۔ ادب خلوت کا مشغلہ ہے لیکن قاری کے ذہن میں محفلیں برہم کرتا ہے۔ تنقید ادب کی بزم آرائی ہے، ان محفلوں اور ہنگاموں کا بیان جو قاری کے ذہن میں برپا ہوتے رہتے ہیں۔ تنقید وہ سرِّ دلبراں ہے جو منبر پر فاش کیا جاتا ہے، وہ وعظ ہے جو راز کی صورت رازدانوں کو سنایا جاتا ہے۔ تنقید تخیل کی تخلیق کردہ جادو نگری کی سیر ہے، جہانِ افکار کی سیاحت ہے، ماضی کے کھنڈروں میں زندہ تجربات کی تلاش ہے، شعر کی مئے دو آتشہ کی سرشاری اور سرمستی کا بیان ہے — لفظ کی کسوٹی زبان کی پرکھ اور معنی کا پیمانہ ہے۔ تنقید سے ادب میں گفتگو کا سلسلہ جاری رہتا ہے ورنہ ہر قاری اپنی پسند، اپنے تجربہ اور اپنے مطالعہ کا زندانی بن جائے۔ تنقید رابطہ ہے قاری اور قاری کے بیچ، قاری اور فنکار کے بیچ اور نقاد اور فنکار کے درمیان۔ اپنی آخری شکل میں تنقید گفتگو ہے — اہلِ علم کی اہلِ علم سے، اہلِ دل کی اہلِ دل سے، خوش طبعی ہے یاروں کے بیچ، بے تکلفی ہے احباب کے درمیان، بحث و تکرار ہے ہم مشربوں سے، چھینا جھپٹی ہے مخالفوں سے، پھکڑ اور ٹھٹھول ہے حریفوں سے، آپ کچھ بھی کہیے، ادب میں ہنگامہ آرائی، چہل پہل اور گرما گرمی کی پہچان تنقید کے مزاج ہی پر قائم ہے۔

حاصلِ کلام یہ کہ تنقید تخلیق کی نالین بردار نہیں بلکہ ہم رکاب، ہم جلیس اور ہم سخن ہے۔ وہ تخلیق کی روح کی گہرائیوں میں اترتی ہے اور اس کے نہفتہ اسرار بے نقاب کرتی ہے۔ وہ اس کی ہر دھڑکن کو سنتی ہے، لطیف سے لطیف لرزشوں کو محسوس کرتی ہے۔ اور عظیم ترین اڑانوں میں اس کے ساتھ محوِ پرواز ہوتی ہے۔ تنقید تخلیق کے اُڑن کھٹولے کا پایہ پکڑ کر عظیم تخیل کے اِندر لوک کی سیاحت کرتی ہے۔ اسی لیے بڑے فنکاروں کے نقاد بھی بڑے ہوتے ہیں۔ شیکسپیئر، دستووسکی، فلابیر اور ایلیٹ کے نقادوں کا تفکر، علم، بصیرت اور ژرف نگاہی کا تجربہ شیکسپیئر کے ڈراموں اور ایلیٹ کی شاعری کے تجربہ سے مختلف سہی، لیکن کم ہوش رُبا، فکر انگیز اور بصیرت افروز ثابت نہیں ہوتا۔ بے شک تخلیق تجربۂ حسن ہے جو تنقید نہیں ہوتی۔ تخلیق کا تجربہ جمالیاتی ہے، تنقید کا دانشورانہ۔ لیکن خیال کا بھی اپنا حسن ہوتا ہے اور اظہارِ خیال کا بھی۔ دونوں مل کر تنقید کو وہ حسن اور شگفتگی عطا کرتے ہیں جو عموماً خشک مکتبی اور مدرسانہ کتابوں میں نہیں ہوتی۔ تنقید چونکہ عظیم فن

پاروں اور فنکاروں سے تعلق رکھتی ہے اس لیے ان کے متعلق خیال آرائی کا اپنا ایک حسن ہوتا ہے جو اپنا حسنِ بیان لے کر آتا ہے۔

بے شک نقاد کو وہ بلند مقام حاصل نہیں ہوتا جو مثلاً غالبؔ اور اقبالؔ جیسے تخلیقی فنکاروں کو ملتا ہے۔ لیکن غالبؔ اور اقبالؔ کے مقابلہ میں اُن ہزارہا شاعروں کی بھی کیا اہمیت ہے جن کے دیوان قعرِ فراموشی میں پڑے ہوئے ہیں۔ انھیں تو یہ تسکین بھی حاصل نہیں جو نقاد کو حاصل ہوتی ہے کہ غالبؔ اور اقبالؔ کا مطالعہ کرنے والے لوگ اپنی مشکلات کو دُور کرنے کے لیے یا شاعری کی تحسین و تفہیم کی خاطر یا اُن کے خیالات اور تصورات کی گہرائیوں کا شعور حاصل کرنے کے لیے ان تنقیدوں کو بھی ضرور پڑھیں گے جو تعمق نگاہ، وسیع مطالعہ اور طویل عرصہ پر پھیلی ہوئی دانشورانہ ریاضت کا ثمر ہے۔ ادب کا مطالعہ نہ تو مشاعرے کی آہ اور واہ ہے نہ ریل گاڑی میں ناول کا پڑھنا۔ مطالعہ ذہن کی اعلیٰ ترین سرگرمی ہونے کے سبب حرکی اور جدلیاتی ہے، فکر انگیز، بصیرت افروز اور معلومات افزا ہے۔ اسی لیے مطالعہ ایک مفکرانہ اور ناقدانہ عمل ہے۔ ایک نہیں ہزارہا پہلو ہیں غالبؔ کی زندگی، شخصیت اور شاعری کے جو زندگی بھر غالبؔ کے پرستار کو رشتۂ شوق میں باندھے رکھتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ آپ نے دیوانِ غالب کو دو چار بار پڑھ لیا تو چھٹی ہوگئی۔ اسے تو آدمی زندگی بھر پڑھتا رہتا ہے اور ان مضامین اور کتابوں کو بھی جو لگاتار اس پر لکھی جاتی ہیں کیونکہ ہر نسل اور ہر ذہن اپنے میلانِ طبع کے مطابق غالبؔ کی نئی جہات اور نئی پہنائیوں کا انکشاف کرتا ہے۔ دیوانِ غالب وہ سورج ہے جس کے اِرد گرد غالبیات کے تابناک سیارے محوِ گردش ہیں اور یہ پورا سورج منڈل غالبؔ کے پرستار کی ذہنی فضاؤں میں مدام محوِ سفر رہتا ہے۔ لگ بھگ یہی عالم تمام بڑے فنکاروں کا ہے۔ فنکار آتا تو ہے تنہا درویش کی مانند اور دل کے کواڑ پر دستک دیتا ہے۔ لیکن خانۂ دل میں براجمان ہوتے ہی وُرُودِ درویشانہ جلوسِ شاہانہ میں بدل جاتا ہے۔ تخیلات کے جھاڑ فانوس روشن ہوجاتے ہیں اور جلیسوں کی افکار و آرا سے سقف و بام گونج اُٹھتے ہیں۔ اعلیٰ تنقیدی کارناموں کی چمک تو ہمیشہ قائم رہتی ہے لیکن وہ تنقیدیں جو فرسودہ اور از کار رفتہ ہوجاتی ہیں وہ بھی بجھے ہوئے ستاروں کی مانند اپنی Orbit میں حرکت کرتی رہتی ہیں اور غالبؔ کی شعری کائنات کا سیاح اس پر بھی ایک نگاہِ شوق ڈال لیتا ہے کہ اس بجھے ستارے پر بھی ایک بڑے فنکار کے تخیل کی روشنی کی

چھوٹ پڑی تھی۔

وہ جو بزعم خود خود کو تخلیقی فنکار سمجھتے ہیں انھیں جاننا چاہیے کہ معمولی اشعار اور افسانے ان ذرّات کی مانند ہیں جو خلا میں روشن ہوئے بغیر ہی معدوم ہو جاتے ہیں۔ مالک رام نے غالب کے کتنے شاگردوں اور ان کے کلام کا کھوج لگایا ہے۔ وہ لوگ تو غالب کے سورج منڈل کا اتنا بھی حصہ نہیں جتنے کہ خود مالک رام ہیں۔ کون ہے جس نے ان شاعروں کے کلام کا سرسری مطالعہ بھی کیا ہو۔ جبکہ مالک رام نے جو لفظ بھی غالب کے متعلق لکھا وہ غالب کے چاہنے والوں کی آنکھ کا سرمہ بنا۔

تخلیق معجزہ ہوتی ہے، تنقید نہیں ہوتی۔ لیکن آرٹ کے معجزے جاٹوں کو نہیں دِکھائے جاتے کہ انھیں تو شعبدوں سے بھی خیرہ کیا جا سکتا ہے۔ ادب اسی معنی میں فوک لٹریچر سے زیادہ سوفسطائی ہوتا ہے۔ وہ اپنے مقابل ایک ذہین، درّاک، تخلیق اور سوچتا ہوا ذہن چاہتا ہے۔ یہ ذہن اس قاری کا ہوتا ہے جو پیشہ ور نقّاد نہ ہونے کے باوصف نقد و نظر کی صلاحیت سے متصف ہوتا ہے۔ دوسروں کے لیے مقبولِ عام لٹریچر کا نشہ کافی ہے۔ تنقید معجزہ نہیں ہوتی لیکن معجزوں کی شاہد اور رمز شناس ہوتی ہے۔ تخلیق تنقید کی حاجت مند نہیں ہوتی لیکن وہ سخن ناشناسوں کی جنّت کی بجائے سخن شناسوں کے عذابِ دانش کی فضا میں جینا پسند کرتی ہے۔

تنقید تخلیق کے حضور منکسر اور حلیم ہوتی ہے کیونکہ وہ آرٹ کے جادو کو پہچانتی ہے۔ تخلیق فطری طور پر تنقید کی حرف گیری کو پسند نہیں کرتی۔ تخلیقی فنکار کے نزدیک نقّاد وہ آدمی ہے جو بطور فنکار کے ناکام ہوا ہے اور اس لیے پیشۂ نقد اختیار کیا ہے۔ نقّاد شاہی حرم کا وہ خواجہ سرا ہے جو اختلاط کے سب گُر جانتا ہے لیکن خود کچھ کر نہیں سکتا۔ دراصل تنقید اس وقت تک دل آزاری سے بچ نہیں سکتی جب تک وہ مدح و تحسین کو اپنا شعار نہ بنائے لیکن اس صورت میں نقّاد نیلام کرنے والا بن جاتا ہے جو ہر چیز کی تعریف کرتا ہے اور فنکاروں کو بھی وہ نقّاد پسند نہیں آتا جو سب کے لیے ایک سی باتیں ایک سی زبان میں کرتا ہے اور گھوڑوں اور گدھوں کو ایک ہی لاٹھی سے ہانکتا ہے۔ جوہر شناسی نہ ہو تو تنقید دو کوڑی کی ہے، اور جوہر شناسی فطری طور پر مذاقِ سخن کی شائستگی، بلند بینی، انتخابیت، عمدگی اور سوفسطائیت کو جنم دیتی ہے جو نقّاد کی شخصیت کو مقبولِ عام فنکاروں کے مقابلہ میں نسبتاً کم دل پسند بناتی ہے۔ صرف خلوص اور اپنی ذات سے ایمانداری ہی نقّاد کو نخوت،

دل آزاری، احساسِ برتری، عالمانہ پندار، حقارت، چڑچڑے پن اور اکڑفوں سے بچا سکتی ہے — اور اپنی ذات سے ایمان داری کا مطلب ہے اپنے اندر اس قاری کو زندہ رکھنا جو آرٹ کی جادو نگری کا تماشہ بچّہ کی حیرت زدہ آنکھ سے کرتا ہے۔ مختصر یہ کہ ہر نوع کے پوز سے احتراز کرتا — پوز چاہے علمیت کا ہو یا اکسپر ٹائز کا۔

تنقید کے برعکس شعروادب کی دُنیا میں معمولی تخلیق بھی اعلیٰ تخلیق کے سامنے پُرنخوت ہوتی ہے کیونکہ وہ اپنے شعبدے کو بھی آرٹ کا معجزہ سمجھتی ہے۔ ادب کی سرزمین میں ہر بونا باون گزا ہونے کے فریب میں مبتلا ہے اور مشاعروں اور فلموں کی مقبولیت اس کی خود فریبی میں اضافہ کرتی ہے۔ تنقید جب یہ فریب کھانے سے انکار کرتی ہے تو وہ جھلاّتا ہے اور کہتا ہے کہ بہر صورت تخلیق تنقید سے افضل ہے۔ بے شک ہے لیکن اس سے یہ کہاں لازم آتا ہے کہ ایک معمولی نظم، ناول یا افسانہ ایک غیر معمولی تنقیدی تحریر پر فضیلت رکھتا ہو۔ ان ہزارہا شاعروں کے دیوان کہاں ہیں جن کے نام ہم تذکروں میں پڑھتے ہیں۔ اور ایک مقدمۂ شعر و شاعری ہے جس نے ہزاروں ذہنوں کو جلا بخشی۔ تنقید ہو یا تخلیق اس میں دیکھا تو یہی جاتا ہے کہ کون سے ذہن کی کارفرمائی ہے۔ فنی تخلیق غیر معمولی تخلیلی قوت کی متقاضی ہوتی ہے جو میسّر نہ آئے تو افسانہ ہو یا نظم اس ہوائی جہاز کی مانند ہے جو رَن وے پر دوڑتا ہے لیکن اُڑ نہیں پاتا۔ اُڑان نہ بھرے تو ہوائی جہاز اور بیل گاڑی میں کیا فرق رہ جاتا ہے۔ بہت سے ناول اور افسانے ہیں جن میں پلاٹ، کردار، واقعہ نگاری، زبان کی چاشنی اور بہت سا مرچ مسالہ ہوتا ہے، لیکن ناکام رہتے ہیں کیونکہ دوڑتے ہیں لیکن ٹیک آف نہیں کرتے۔ اگر اُڑان بھرتے بھی ہیں تو ٹوٹ کر پاش پاش ہو جاتے ہیں کیونکہ ہوائی جہاز معمولی سا تکنیکی سقم بھی برداشت نہیں کر پاتا۔

تنقید اس معاملے میں بیل گاڑی ہی کی مانند سخت جان ہے۔ اوّل تو اسے ہوائی جہاز ہونے کا دعویٰ نہیں۔ وہ اپنی بچر مچر چال چلتی رہتی ہے۔ دیکھا کہ فکر کے گڑھے میں پہیا پھنس گیا ہے تو دو چار فلسفیوں کو بلا لیا کہ لگاؤ دھکّا۔ نظریہ کی لاش بھاری ہو گئی ہے تو دو چار نقّادوں کو کندھا دینے کے لیے آواز دے دی۔ پانچ دس اشعار کو غل غپاڑہ مچانے والے چھوکروں کی طرح جمع کر لیا اور ان کے شور شرابے میں شاعر کا جلوسِ بیل گاڑانہ آگے بڑھ گیا۔

تخلیق چونکہ ایک اکائی ہوتی ہے، ہیئتی وحدت کی متقاضی اور فنکارانہ تکمیل کی جویا، اس لیے ایطائے خفی اور ایطائے جلی جیسی چھوٹی موٹی بیماریاں بھی اس کے لیے مہلک ثابت ہوتی ہیں۔ تنقید اس معاملہ میں کافی مضبوط کاٹھی کی ہے۔ بڑی بڑی بیماریوں کو جھیل جاتی ہے۔ اس کی طبعی بیماری ضیق النفسی ہے جس میں لکھنے اور پڑھنے والوں کا سانس پھولتا رہتا ہے۔ لیکن ضیق النفسی میں آدمی جیتا بہت ہے۔ نقاد اگر اپنی کتاب میں مر جاتا ہے تو دوسرے نقادوں کی کتاب میں زندہ رہتا ہے کیونکہ اس کا ذکر نقادوں کو بہ بدی منظور ہوتا ہے۔ پھر اختلاف رائے نہ ہو تو تنقید ایک ایسا اکھاڑا ہے جس میں ورزش سب کرتے ہیں کشتی کوئی نہیں لڑتا اور کشتی نہ ہو تو طاقت کا اندازہ نہیں ہوتا۔ طاقتور نقاد نقادوں سے لڑتا ہے، کمزور نقاد کمزور شاعروں پر برستا ہے۔ طاقتور نقاد کمزور شاعروں کا ذکر رواداری سے کرتا ہے۔ ان پر اس کی کتاب کتبہ ثابت ہوتی ہے۔ وہ ادب میں مر جاتے ہیں لیکن اُن کتابوں میں زندہ رہتے ہیں جو انھیں حیات جاوداں بخشنے کے کام میں خود جاں بحق ہوگئیں۔

تخلیق کی دنیا میں معمولی صلاحیت کے لوگ معمولی رہتے ہیں۔ فنکاری محض الہام و وجدان نہیں بلکہ جگر کاوی اور عرق ریزی بھی ہے، لیکن تخلیقی صلاحیت نہ ہو تو عرق ریزی رائیگاں ہے۔ تنقید میں الہام و وجدان جیسی کوئی چیز ہے تو وہ بصیرت ہے جو بجلی کے کوندے کی طرح نقاد پر فن پارے کی معنویت اور فنی رموز منکشف کردیتی ہے، لیکن بصیرت کا یہ کوندا انھیں گھنگھور گھٹاؤں میں لپکتا ہے جو جگر کاوی میں ڈوبے ہوئے نقاد کے خونِ گرم سے اُٹھتی ہیں۔ بصیرت کے بغیر تنقید بھی رائیگاں ہے لیکن کوندا لپکے یا نہ لپکے، گھنگھور گھٹاؤں کا اپنا ایک لطف ہے۔ خصوصاً جب بدلیوں سے علم کی پھوار برسنے لگے تو ذہن سیراب ہوتا ہے۔ فنکار زندگی کے مشاہدے کو تخیل کے ذریعہ ایک فنکارانہ تجربہ میں بدل دیتا ہے اور اس تجربہ میں زندگی کی حقیقت بھی ہوتی ہے، فنکار کی بصیرت بھی اور آرٹ کا حسن بھی۔ نقاد ادب کے مطالعہ کو اپنے علم و دانش کے ذریعہ ایک ناقدانہ تجربہ میں بدلتا ہے اور اس تجربہ میں نقاد کا علم، بصیرت اور ذہانت فن پارے کی معنویت اور حسن کاری کی کسوٹی بنتی ہے۔ فنکار کے لیے زندگی کا مشاہدہ ضروری ہے اور وہ آنکھ بھی جو ہر رنگ میں وا ہو جاتی ہے لیکن فنکار مشاہدے اور تجربہ کی کمی کو اپنے تخیل کی طاقت سے پورا کر سکتا ہے۔ جتنے تجربات اور مشاہدات شیکسپیئر

کے ڈراموں، ٹالسٹائی کے ناولوں اور چیخوف اور موپاساں کے افسانوں میں بیان ہوئے ہیں انھیں حقیقی زندگی میں حاصل کرنے کے لیے فنکار کو سات جنم لینے پڑیں۔ نقاد کے پاس تخلیقی تخیل کی یہ قوت نہیں ہوتی اور اگر ہو بھی تو اس کے کام نہیں لگتی کیونکہ وہ فن پارے کے فریم ورک میں قید ہوتا ہے۔ اسے وہی دیکھنا اور سمجھنا ہوتا ہے جو فن پارے میں موجود ہوتا ہے۔ اگر اسے کرداروں کا مقابلہ کرنا ہوتا ہے تو وہ دوسرے ڈراموں اور ناولوں کے کرداروں کے ساتھ کرتا ہے، جس کے لیے ضروری ہے کہ اس کا ادب کا مطالعہ وسیع اور ژرف بیں ہو۔

فنکاری تخیل کی سحر آفرینی ہے۔ شعروادب کی دنیا میں جادو وہی جو سر پر چڑھ کر بولے، ورنہ شعبدہ ہے، کرتب ہے، ہاتھ کی چالاکی ہے۔ تنقید تخلیقی کرشمہ سازی کی دعویدار نہیں تو تخلیق کے ساتھ اس کا مقابلہ بے معنی ہے، تخلیق کے ساتھ اس کا رشتہ دیکھنا چاہیے اور یہ رشتہ تحسین، تفہیم، پرکھ اور دریافت کا ہے۔ تخلیق خام یا ناکام ہوتی ہے تو دریا برد ہوتی ہے اور بچنے کے لیے نقادوں کی طرف ہاتھ پاؤں مارتی ہے۔ نقاد — ادب کا وہ تپسوی جو علم کی لنگوٹی پہنے نظریہ کی ایک ٹانگ پر کھڑا اس تیسری آنکھ کے کھلنے کا منتظر ہے جو خاشاک کے تودے میں دماوند دیکھتی ہے، ایک تنکا اس کی طرف پھینک دیتا ہے۔ ڈوبتے کو تنکے کا سہارا اسے مزید ڈبوتا ہے۔ تخلیق جب ڈوبتی ہے تو تنقید کو بھی اپنے ساتھ لے ڈوبتی ہے، جو دنیائے ادب کو خس و خاشاک سے پاک رکھنے کا قدرت کا اپنا طریقہ ہے۔

تنقید پر بڑی ذمہ داری آپڑتی ہے جب اسے باصلاحیت، کم صلاحیت اور بے صلاحیت لکھنے والوں کے درمیان تمیز کرنی پڑتی ہے۔ اس میں وہ ہمیشہ کامیاب نہیں ہوتی کیونکہ مذاقِ سلیم کا معاملہ بھینس اور بھاگوت کے بیچ فرق کرنے کا نہیں بلکہ نفیس ترین انگوری شراب کو نوکِ زبان سے چکھ کر اس کی کشید اور کیفیت متعین کرنے اور اسے دوسری دوآتشہ اور سہ آتشہ سے ممیز کرنے کا ہے۔ تنقید ٹھرا نوشی سے پرہیز کرتی ہے کیونکہ اس سے زبان کا احساس کند ہوتا ہے۔ لیکن اب کے انگور کی کاشت ہی میں خرابی آگئی ہے، پتہ نہیں شاید اس کھاد کے سبب جو علامات اور اساطیر کے ملغوبوں سے تیار ہوئی ہے۔ وہ جرعاتِ ادب جو سامنے آرہے ہیں اور جنھیں نوکِ زبان سے چھوئے بغیر ناک بند کیے براہِ راست گلے میں انڈیلنا پڑتا ہے وہ سرور کم اور دردِ سر زیادہ دیتے ہیں۔ ان پر

نقادی تنقیدیں پڑھ کر دردِ سر تو دور ہو جاتا ہے لیکن دنیا سے دل اچاٹ ہو جاتا ہے۔ کیا فائدہ اس دنیا میں رہنے کا جس میں آنکھ جو کچھ دیکھتی ہے زبان اسے جھٹلاتی ہے۔

کیا تنقید مسیحا نفسی کی دعویدار ہے؟ کیا اس کی شرح و تعبیر، معنی آفرینی، تحسین و تعریف سے مردہ شعر جی اٹھتے ہیں؟ اگر تنقید کے پاس یہ طاقت ہے تو کلیاتِ میر جو ادھر ادھر نخلستانوں کے ساتھ لق و دق صحرا کا منظر پیش کرتا ہے، پھولوں سے مہکتی سرسبز و شاداب وادی بن جائے۔ پھر تو وہ ہزاروں اردو شعرا جو تذکروں کے چھوٹے بڑے قبرستانوں میں خوابِ ابد کی نیند سو رہے ہیں، جاگ اٹھیں اور ان کے ہاتھ میں ان کا کتبہ ایسی کتاب بن جائے جس کی ہر غزل کا ہر شعر کرشمہ دامن دل می کشد کہ جا اینجاست کا منظر پیش کرے۔ آج کل جس دھڑا دھڑ انداز میں افسانوں کے تجزیے ہو رہے ہیں وہ بھی نقادی مسیحا نفسی کے بھرم کی شہادت دیتے ہیں۔ نقاد افسانہ کے منہ سے منہ بھڑائے ہانپتے ہوئے اس میں سانس بھر رہا ہے، اس کے سینہ پر گھونسے مار رہا ہے تاکہ افسانہ کا قلب جو پیدا ہوتے ہی بند ہو گیا تھا نقادی نفسا نفسی سے پھر سے حرکت میں آ جائے۔ مسیحائی کے روپ میں بھی نقاد کو احتیاط لازم ہے کہ اکثر جان ناتواں دمِ عیسیٰ بھی برداشت نہیں کر پاتی۔

لیکن اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ نقاد صرف مقتدر لوگوں پر لکھا کرے۔ مقتدر لوگوں کو اس کی تنقید کی ضرورت نہیں کہ وہ تو اپنا لوہا منوا چکے۔ وہ ابھرتے ہوئے فنکار جن کا صیقلِ آئینۂ فن یک الف بیش نہیں اس کی توجہ کے زیادہ مستحق ہیں کہ عام بے توجہی کا شکار ہونے سے انھیں ہمدردانہ تنقید بچا سکتی ہے۔ لیکن یہاں بھی تنقید کو تنقید ہی رہنا چاہیے جو بے جا تعریف اور بونے کو باون گزا ثابت کرنے سے مختلف مزاج کی حامل ہوتی ہے۔ نااہلوں پر لکھنا تنقید نہیں کیونکہ تنقید کا پہلا کام تو اہلیت اور صلاحیت کی شناخت ہی ہے۔ شناخت کے بعد اس کی نگہداشت اور پرورش ہے جو پھر ایک ناقدانہ عمل ہے جس میں سرپرستی اور سرزنش باہم پیوست ہوتے ہیں۔

سرزنش کا مطلب معائب بیان کرنا نہیں ہے۔ دراصل ہماری شاعری نے زبان و بیان کی اغلاط اور معائب کی گرفت کرنے والی تنقید کی جو روایت قائم کی ہے اس نے سرزنش کو عیب جوئی کے مترادف بنا دیا ہے، حالانکہ سرزنش کا مطلب ہے فنکار کو وسیع تر معنی میں آدابِ فن کی طرف متوجہ کرنا۔ اس کے تخلیقی تخیل کے لیے لامحدود جولانگاہوں

کی نشاندہی کرنا، اسے یہ جتلانا کہ اندریں حالات اس کے فن کو موضوع اور ہیئت کی تنگ دامنی، سہل انگاری اور گھٹن کے کون سے خدشات درپیش ہیں اور کیوں؟

ہمدردانہ طور پر کوتاہیوں اور کمزوریوں کا بیان حوصلہ شکنی نہیں ہے۔ حوصلہ افزائی کے اعتذار کے تحت کمزریوں اور کوتاہیوں سے چشم پوشی تنقید کے فرائض منصبی کی ادائیگی سے گریز کے ہم معنی ہے۔ زبان کی اغلاط کے بیان میں نقاد کی زبان دانی کی نمائش فنکار کی قیمت پر ہوتی ہے۔ یہ تنقید ان نقادوں کا من بھاتا کھاجا ہے جو فنکار کی قیمت پر اپنی قدر منوانا چاہتے ہیں۔ وہ بتانا یہ نہیں چاہتے کہ بڑے سے بڑے شاعر کے یہاں بھی زبان و بیان کی غلطیاں ہوتی ہیں بلکہ یہ بتاتے ہیں کہ ان کا زبان کا علم ان شعرا سے زیادہ مستحکم ہے۔ اور جب یہ شاعر انھیں طبعاً پسند نہ ہوں مثلاً جوشؔ ان کے نزدیک لفاظ، فراقؔ روایت سے بیگانہ اور فیضؔ سیاسی دائرے کا اسیر ہو تو، انھیں خاک بسر کر کے خود کو سرافراز کرنے کا تنقید ایک ناگوار ہتھ کنڈا بن جاتی ہے۔ اسی لیے بت پرستی اور بت شکنی تنقید کو راس نہیں آتے۔ دونوں میں نقاد اپنی ہی شخصیت کا زندانی ہے۔ آرتی اُتارتے وقت اور گُرز چلاتے وقت توجہ اپنی ہی طرف کھینچتا ہے جبکہ تنقید میں نقاد اپنی شخصیت کو فنکار میں فنا کرتا ہے کیونکہ نقاد اس خس کی مانند ہے جو گلخن میں فنا ہو کر ہی اپنی روشنی پاتا ہے۔

تنقید چاہتی ہے کہ اسے فن پارے کے حسن کا راز معلوم ہو جائے لیکن حسن چونکہ اپنی فطرت ہی میں پراسرار ہے اس لیے راز راز ہی رہتا ہے۔ دنیا کی ہر زبان میں فنِ شعر کے اصول اور قواعد پر مشتمل علوم کی ایک تاریخ ہوتی ہے، لیکن ان علوم کے ماہرین نے کبھی یہ دعویٰ نہیں کیا کہ شعر کے حسن کا راز آہنگ میں ہے یا معنی میں، یا ردیف و قافیہ یا صنائع لفظی یا معنوی میں ہے۔ ان اجزا کا حسین استعمال محاسنِ شعری کا سبب ہو سکتا ہے اور کوئی ایک خوبی حسنِ شعر کا سبب بھی ہو سکتی ہے لیکن کلّی حیثیت سے شعر کا حسن اس کے تمام اوصاف کا مجموعہ بھی ہوگا اور ہمیشہ ان اوصاف سے کچھ نہ کچھ زیادہ ہوگا۔ یہ کچھ نہ کچھ زیادہ ہی وہ طلسمی کیفیت ہے جو ماورائے سخن رہتی ہے۔ جو کچھ سخن میں ہے وہ بیان کیا جا سکتا ہے لیکن جو ماورائے سخن ہے اسے محسوس کیا جا سکتا ہے لیکن بیان نہیں کیا جا سکتا۔ یہ وہ عجز ہے جو تنقید کو فن پارے کے حسن کے حضور شوخ چشمی اور گستاخانہ داروگیر کی بجائے نظارگی کے آداب سکھاتا ہے۔ جدید تنقید کا یہ دعویٰ کہ اسے حسنِ شعر

کا راز لفظ کے آہنگ یا اس کے جدلیاتی استعمال میں مل گیا ہے نقاد کو دانائے راز کا مینج دینے کی ایسی دلیرانہ کوشش ہے جس کی تنقید کبھی دعویدار نہیں رہی۔

سمجھ دار نقاد وہ ہے کہ اگر اسے کسی علم میں مہارت ہے تو وہ اس مہارت کا استعمال تنقید کو وسعت اور گہرائی عطا کرنے میں کرے گا، نہ کہ اپنی اس مہارت کو واحد، یا حتمی یا مطلق طریقۂ کار کے طور پر پیش کرے گا۔ لسانیاتی اور صوتیاتی تنقید کے خلاف جو ہمارے یہاں بعض حلقوں میں شدید ردِ عمل پیدا ہوا وہ اسی سبب سے تھا کہ اس تنقید نے یہ باور کرانے کی کوشش کی کہ دورِ جدید میں شعریات کی بوطیقا اسی کے بتائے ہوئے اصولوں کے مطابق متعین ہوگی اور اسی کے طریقۂ کار کے ذریعہ شاعری کے جوہر تک رسائی ممکن ہوگی اور صرف اسی کا نظامِ تنقید صائب ہے باقی جو کچھ ہے نری صحافت اور لفاظی ہے۔ اس مقصد کے لیے جدید تنقید نے معنی، موضوع، خیال، اور شعری مظروف کو پایۂ اعتبار سے خارج کیا اور الفاظ اور اصوات اور لفظی انسلاکات کا ایسا جھمیلا کھڑا کیا گویا لفظ کی نباضی روحِ شاعری کا پہلا اور آخری زینہ ہے۔ ناول اور افسانہ کی تنقید میں بھی زبان اور اسلوب، استعارہ اور اسطور پر اتنا زور دیا گیا کہ کہانی کردار، پلاٹ، واقعہ نگاری، نفسیات، سماجیات، اخلاقیات اور نقطۂ نظر کو موضوعِ بحث بنانے والا نقاد خود کو دقیانوسی کے زمانہ کا سمجھنے لگا۔ ان لوگوں کا طنطنہ ایسا تھا کہ ہزاروں سال سے تنقید شاعری کے جس راز کو پانے میں کوشاں تھی، گویا وہ اب ان کے ہاتھ لگ گیا ہے۔ چنانچہ ان کے بعد کوئی یہ سوال نہیں پوچھے گا کہ شاعری اپنا جادو کیسے پیدا کرتی ہے۔ اس کا جواب ہے الفاظ کے ذریعہ، اصوات کے ذریعہ، لفظوں کے انسلاکات کے ذریعہ۔ کاش ایسا ہوتا، لیکن جیسا کہ گیان چند نے اپنے نہایت ہی بصیرت افروز مضامین میں مسعود حسین خان سے اختلاف کرتے ہوئے بتایا ہے کہ شاعری میں جن حروف سے سخت اور کھردرا آہنگ پیدا کیا جاتا ہے۔ انھی سے نرم اور سبک آہنگ بھی پیدا ہو سکتا ہے۔ لہٰذا اصوات کی بنا پر ایسے کوئی اٹل اصول نہیں بنائے جا سکتے جن کی بنا پر حسنِ شعر کا حتمی حکم لگایا جا سکے۔ اگر صوتیاتی تنقید اپنا دائرہ آہنگِ شعر کے مطالعہ تک محدود رکھتی تو کوئی مضائقہ نہیں تھا، لیکن جب وہ اپنے طریقۂ کار کے متعلق یہ دعوے کرنے لگی کہ اس کے ذریعہ اور صرف اسی کے ذریعہ حسنِ شعر کے سربستہ راز کو کھولا جا سکتا ہے تو اس سے رنجش اس سبب سے پیدا ہوئی کہ بے شک آہنگِ شعر کی سحر آفرینی کے ہم قائل تھے لیکن ساتھ ہی یہ بھی

محسوس کرتے تھے کہ فن پارہ آوازوں کا التزام نہیں ہے بلکہ معنوی حسن بھی رکھتا ہے، کسی پہلودار خیال کا اظہار بھی ہے، کسی پیچیدہ تجربہ کا بیان بھی ہے، استعاروں کی نقش گری، علامتوں کی ڈزائن اور تصویروں کا نگار خانہ بھی ہے۔ چنانچہ صوتیاتی تنقید کے چارٹ وہ اسم اعظم نہ بن سکے جو شعری طلسمات کا راز پا سکیں۔

حقیقت یہ ہے کہ فن شاعری میں جو چیز سائنس کے قریب تھی وہ اس کا عروضی نظام تھا۔ لفظ چونکہ محض آواز نہیں بلکہ معنیاتی تعلیقات کا حامل بھی ہے اس لیے الفاظ کی صوتیات کی بنا پر شعر کے آہنگ کا مطالعہ سائنسی قطعیت کے ساتھ ممکن نہیں۔ معنی کی غیر قطعیت نے جو ساختیات میں دال اور مدلول کے تصورات کی صورت میں سامنے آئے، تنقید میں سائنسی قطعیت کے امکانات پر پانی پھیر دیا۔ آرٹ سائنس اسی لیے نہیں کہ اس میں کسی چیز کا ثابت کرنا ممکن نہیں۔ تحسین وتفہیم کا پورا تعلق ذوقِ لطیف سے ہے۔ تنقید کے پاس ایسی کوئی کسوٹی نہیں جس پر کھرے کھوٹے کی پرکھ ہو جائے۔ اسی لیے تنقید رائے دے سکتی ہے، اس پر اصرار نہیں کر سکتی اور نہ ہی اسے حتمی فیصلہ میں بدل سکتی ہے۔ تنقید کی سائنسی قطعیت پانے کی تمام کوششیں لاحاصل ثابت ہوئی ہیں۔ آرٹ اگر اعجاز ہے تو معجزے کا میکینزم نہیں ہوتا۔ آرٹ کی صنعت گری کے تجزیہ کے ذریعہ اس کا حسن پانے کی کوشش بالآخر تھکا دینے والی ثابت ہوتی ہے کیونکہ کاریگری کے ٹیکنکل بیان میں دلچسپی کا وہ عنصر نہیں ہوتا جو ادب میں منعکس زندگی، انسان اور کائنات کی بصیرت اُجاگر کرنے والی فلسفیانہ، نفسیاتی، اور تہذیبی تنقید میں ہوتا ہے۔ ظاہر ہے افسانہ، ناول اور ڈراما کی تنقید شاعری کی طرح زبان و بیان کی نزاکتوں تک محدود نہیں ہو سکتی بلکہ اس کے دائرے میں بے شمار ایسے مسائل آتے ہیں جن کی تفہیم کے لیے تاریخ، فلسفہ، نفسیات اور سماجیات کا علم بھی ضروری ہے۔ مشرقی تنقید کی پوری روایت زبان و بیان کی غلطیوں اور نزاکتوں تک محدود رہی جبکہ مغربی تنقید میں زبان کی گرفت یا اس کی تحسین کبھی تنقید کا غالب رجحان نہیں رہی۔ مغرب کے اثرات کے سبب ہندوستان کی علاقائی زبانوں میں تنقید کا دامن زبان و بیان تک محدود نہیں رہا۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ تنقید نے جو وسعت حالی اور حالی کے بعد ترقی پسند تحریک، احتشام حسین، آلِ احمد سرور، عسکری اور سلیم احمد کے ذریعہ پائی تھی وہ جدیدیت کے علمبردار نقادوں کے ہاتھوں سمٹ سمٹا کر زبان کے دائرے تک محدود ہوگئی۔

جدیدیت کا پورا میلان ہیئتی تنقید کی طرف تھا، جو نظم اور افسانہ کے فارم کے جزرس مطالعہ کے ذریعہ معنی تک پہنچنے کا تھا۔ ظاہر ہے فارم اپنے دامن میں زبان، اسلوب اور آہنگ کو بھی لیے ہوتا ہے۔ متن کا مطالعہ اس مواد کا مطالعہ بھی ہے جو نظم اور افسانہ کے پیچیدہ اسٹرکچر کے ذریعہ ایک صورت اختیار کرتا ہے۔ تکنیک کا مطالعہ اس طریقۂ کار کا مطالعہ ہے جس کے ذریعہ مواد نظم یا افسانہ کے فارم میں ڈھلتا ہے۔

ہیئتی تنقید اس معنی میں فن کے تمام لوازمات کو دسترس میں لے کر موضوع، مواد اور خیال کی فلسفیانہ نفسیاتی اور سماجی معنویت تک پہنچتی ہے۔ اگر افسانہ، ناول یا ڈرامے کا فارم ہی ٹھیک نہیں، اگر فنکار ان اصناف کے وضعی رشتوں کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتا، اگر وہ کردار کے نقوش ابھار نہیں سکتا، واقعہ نگاری میں ممکنات کا خیال نہیں رکھتا، پلاٹ میں حادثات کو ضرورت سے زیادہ راہ دیتا ہے، اظہار بیان میں جذباتیت، رقت انگیزی اور رومانیت کا شکار ہو جاتا ہے، تو ظاہر ہے موضوع کی سماجی افادیت اور معنویت دونوں کو گزند پہنچے گی۔ لہٰذا ہیئتی تنقید کے متعلق پھیلائی گئی یہ غلط فہمی کہ اس کا سروکار صرف ہیئت سے ہوتا ہے لاعلمی پر مبنی ہے۔ ہاں اس تنقید کا سماجی ڈسکورس قائم نہیں ہوتا جو زبان و بیان کی غلطیوں، یا محض اسلوبیات یا صوتیات سے تعلق رکھتی ہیں اور ہم جانتے ہیں کہ ان اسالیب نقد کے دلدادہ وہی لوگ رہے ہیں جو ہیئتی تنقید کو آج ہدف ملامت بنائے ہوئے ہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ یہ لوگ خود اپنی ہی اکسپر ٹائز کی حدود سے واقف ہو چکے ہیں۔ وہ جان چکے ہیں کہ زبان اور بیان اور اسلوب کا مطالعہ اور عروض و اصوات کے مطالعہ ہی کی مانند اپنی حدود، اپنی تھکن اور اپنی اکتاہٹ رکھتا ہے۔ یہ تنقید ماہرانہ اور کار آمد ہونے کے باوصف اس تنقید کی بصیرت اور عظمت اور کشادگی کو نہیں پہنچ سکتی جو فن پارے کا کلی حیثیت سے مطالعہ کرتی ہے۔ آپ کسی بھی کتب خانہ میں چلے جائیے، جین آسٹن کے اسلوب پر پانچ دس کتابیں تو آسانی سے مل جائیں گی کیونکہ وہ بڑی صاحب اسلوب ناول نگار ہے، لیکن ان کتابوں کا پڑھنا ایک عذاب مول لینا ہے۔ وہی اسلوب جو ناول میں جادو جگاتا ہے یہاں اقتباسات کے ٹکڑوں میں قصاب کے بغدے تلے لہولہان پڑا ہے۔ اس کے برعکس ایک معمولی سا مضمون جو یہ بتاتا ہے کہ جین آسٹن کے کردار جو بظاہر سیدھی سادی گھریلو لڑکیاں ہیں کس قدر پیچیدہ اور منفرد شخصیت کی حامل ہیں، ہمارے لیے بصیرت کا ایک کوندا ثابت ہوتا ہے۔ خاطر نشان رہے

کہ ایسے مضامین کردار نگاری میں جین آسٹن کی زبان، لفظوں کے انتخاب اور اسلوب کی چوکسائی کو حساب میں رکھتے ہیں۔ تنقید میں اسلوبیاتی طریقۂ کار ثمر آور اسی وقت بنتا ہے جب وہ معنی، موضوع اور مواد کے حوالے سے بات کرتا ہے کیونکہ اسلوب معنی سے جڑا ہوتا ہے اور خیال، احساس اور صورتِ حال اپنا اسلوب پیدا کرتی ہے۔

لیکن اسپیشلائزیشن جہاں تنقید کو ایک علمی وقار بخشتی ہے وہیں ٹکنوکریسی کی آمریت اور جبروت بھی قائم کرتی ہے۔ وہی چندلوگ ادب کے پارکھ بنتے ہیں اور انھی کی ڈکٹیٹرشپ قائم ہوتی ہے جو شعر کے ہجے کرنا جانتے ہیں۔ شعر پھر مدرسہ میں داخل ہوتا ہے اور تنقید مدرسانہ بنتی ہے۔ ایسی گھٹن آلود فضا سے گھبرا کر آدمی پھر آرٹ کی جادو نگری میں پہنچنا چاہتا ہے جہاں وہ چشمِ حیرت سے ایک بچّہ کی مانند تخیل کی نیرنگیوں کا مشاہدہ کر سکے۔ لیکن اسلوبیات کا اگلا قدم جو ساختیات میں پڑتا ہے وہاں تو عام قاری، عقلِ عامہ اور معصوم قاری کا کوئی وجود ہی نہیں۔ وہاں تو ادب کا قاری وہی ٹکنوکریٹ ہے جس نے تعبیر و تفسیرِ معانی کے جملہ حقوق اپنے نام لکھوا لیے ہیں۔

چنانچہ آج تنقید اپنی اس کوشش میں کامیاب ہے کہ وہ ادب کا ایک طاقتور ادارہ بن جائے۔ آج کے نقّاد کے کرّوفر کے سامنے تو شاعر اور افسانہ نگار بے غسلوں کا ٹولا لگتے ہیں۔ غیر اہم کی کیا بات نقّاد تو آج ادب کا سب سے اہم آدمی ہے۔ یہ پھر اکادمی کی آرٹ پر، علم کی تخئیل پر، آئیڈیولوجی کی تخلیق پر اور اسٹیبلشمنٹ کی کلچر پر فتح ہے۔ اور دلچسپ بات یہ ہے کہ اس فتح کا سہرا ان نقّادوں کے سر ہے جنھوں نے آئیڈیولوجی اور اسٹیبلشمنٹ کے خلاف بغاوت کی بنیاد رکھنے والی جدیدیت کی تحریک کی علمبرداری کی تھی۔ یہ بالکل عید قرباں والا معاملہ ہے کہ وہی ذبح بھی کرے ہے وہی لے ثواب الٹا۔

□□

شمس الرحمان فاروقی کی کتاب

شعر، غیر شعر اور نثر

(تبصرہ)

میرے لیے ''شعر، غیر شعر اور نثر'' پر تبصرہ کرنا آسان نہیں۔ وجہ یہ ہے کہ طبعاً مجھے ہیئتی تنقید اور اسلوبیات میں دلچسپی نہیں، اس کے باوجود میں حسن عسکری کی اس رائے کو درست سمجھتا ہوں کہ لوگ فاروقی کا نام حالی کے ساتھ لے رہے ہیں۔ مجھے حالی کا نظریۂ شعر، جو بنیادی طور پر اخلاقی ہے، بہت زیادہ پسند نہیں۔ اس کے باوجود میں حالی کو اُردو کا سب سے بڑا نقاد سمجھتا ہوں۔ کسی نقاد کے نظریہ کو قبول نہ کرنے کے باوجود اسے بڑا نقاد سمجھنے کا مطلب ہے اس کی فکر و نظر کی اس طاقت کو شناخت کرنا جو اسے اس کی نظریاتی حدود سے بلند کرتی ہے۔ حالی پر میں نے جو طویل مضمون لکھا تھا اس کا مقصد اُردو تنقید میں حالی کا مقام متعین کرنا نہیں تھا بلکہ یہ دیکھنا تھا کہ اخلاقی نظریۂ شعر کی طرف میری ذہنی کشمکش کی نوعیت کیا ہے۔ ایک معنی میں دیکھیے تو میں حالی کے مسائل نہیں، بلکہ حالی نے جو مسائل میرے لیے پیدا کیے تھے، انھیں حل کر رہا تھا۔ مضمون میں جس چیز پر میری گرفت مضبوط تھی وہ حالی کی تنقید نہیں، بلکہ خود میرے Dilemma کے دو سینگ تھے۔ حالی پر مضمون کی مانند فاروقی پر یہ مضمون بھی انکشاف کا ایک طویل سفر ہے۔

قاری اور شعر کے بیچ کا رشتہ بہت ہی نازک رشتہ ہے۔ ذوقِ سلیم، گہرے انہماک، شدید لگن اور طویل عرصے پر پھیلی ہوئی پیار کی مشقت کا میٹھا پھل ہے۔ جس طرح عظیم فن پارہ ذہن کی خاموش تنہائی میں نمو پذیر ہوتا ہے اسی طرح وہ اپنا حسن اس ذہن پر بے نقاب کرتا ہے جو خاموش تنہائی اور سنجیدہ خلوت نشینی کا خوگر ہے۔ شعر فوراً نہیں بلکہ بتدریج اپنی معنویت قاری پر بے نقاب کرتا ہے اور ایک وقت وہ آتا ہے کہ

جو کچھ تاریک تھا وہ روشن اور جو کچھ مبہم تھا وہ منور ہو جاتا ہے۔ آرٹ کے ذریعہ آدمی حسن کے پُراسرار تجربے سے دوچار ہوتا ہے اور اسے اس بات کی ضرورت نہیں ہوتی کہ وہ اپنے تجربہ کو لوگوں کے سامنے درست اور حق بجانب ثابت کرتا پھرے۔ ذوق کا معاملہ انفرادی، شخصی اور جذباتی ہوتا ہے، اور گو میں فاروقی کی اس رائے سے متفق ہوں کہ ذوق سلیم سے تنقیدی مسائل حل نہیں ہوتے لیکن میں یہ بھی محسوس کرتا ہوں کہ ذوق غیر شعوری طور پر فرد کی ادبی زندگی میں حیاتیاتی قوت کا کام کرتا ہے جس کی مدد سے وہ جمالیاتی معاملات میں اپنے پسندیدہ اور دل پذیر تجربات کا تحفظ کرتا ہے۔ ادب اور آرٹ کی دنیا درسگاہ نہیں بلکہ جادونگری ہے اور آدمی اس رنگا رنگ اور چکاچوند کرتی ہوئی دنیا کی طلسم آفرینیوں کا تماشہ کان پر سرخ پنسل رکھ کر نہیں بلکہ مدرسہ سے بھاگے ہوئے ایک بچّہ کی پُر شوق نظروں اور بے غرض انہماک سے کرتا ہے۔ مجھے ان لوگوں سے خوف آتا ہے جو علم و فضل کو ادبی تجربہ کا نعم البدل سمجھتے ہیں اور ادب سے لطف اندوز ہوئے بغیر ادب پر بے لطف مضامین لکھتے ہیں۔ ان لوگوں نے طلسم خانۂ حیرت کو مکتب میں، بے لوث مسرت کو با مقصد کام میں، اور شوق فضول کو بے گار میں بدل دیا ہے۔ تنقید اسرار کے پردے اٹھانا چاہتی ہے، طلسم کا راز معلوم کرنا چاہتی ہے، یہ جاننے کے لیے کہ گھڑی کس طرح کام کرتی ہے، گھڑی کے پرزے پرزے الگ کر دیتی ہے۔ مسرت کا کوئی پیمانہ نہیں، حسن کا کوئی فارمولا نہیں۔ فن پارے کا حسن اتنی چھوٹی چھوٹی تفصیلات میں بکھرا ہوتا ہے کہ کسی ایک تفصیل کو الگ کرنا، ایسے جزو کو کُل سے الگ کرنا ہے، جو اپنا حسن کُل کا جزو بن کر ہی پاتا ہے۔ اسی لیے موضوع کی جزرس تنقید کے صحافتی بننے اور ہیئت کی جزرس تنقید کے کلی نکل بننے کے خدشات کو نقاد جس قدر سمجھتا ہے وہ اس سے کہیں زیادہ ہی ہوتے ہیں۔ یہ مکتبی اور کلی نکل تنقید سے گھبرایا ہوا ذہن ہی ہے جو اپنے ادبی تجربہ کی تازگی اور شخصی فوری پن کے تحفظ کی خاطر صحافت، لسانیات اور صوتیات کے غل غپاڑے کے بیچ اعلان کرتا ہے کہ تنقید عظیم فن پاروں کی دنیا میں نقاد کے ذہن کی مہم سازی کے سوا کچھ نہیں۔ ادب کا آوارہ مزاج سیاح ہر اس دعوت میں جانے سے گھبراتا ہے جہاں شعروں کو چارٹ اور گراف کی طشتریوں میں رکھ کر اس کی ضیافتِ طبع کی جاتی ہے اور شعر کے ہر دانہ پر نقاد کا نام لکھا ہوتا ہے۔ تنقید وہی اچھی ہوتی ہے جو ذوقِ سلیم کی تربیت کے ذریعہ قاری میں ہر رنگ اور ہر آہنگ کے

اشعار سے لطف اندوزی کی صلاحیت پیدا کرتی ہے۔ خراب تنقید قاری میں احساس گناہ پیدا کرتی ہے کہ وہ جو کچھ پڑھ رہا ہے چونکہ نقاد کی ''ڈاکٹرائن'' سیاسی نظریوں اور اخلاقی اصولوں سے مطابقت نہیں رکھتا اس لیے ممنوع اور مکروہ ہے اور ذہنی صحت اور سماجی بہبود کے لیے نقصان دہ ہے۔ ایسے نقادوں کے لیے ادب کبھی وارفتگی شوق کا بہانہ، جراحتِ دل کا مرہم اور بیقرار راتوں میں دستِ مہرباں کا لمس نہیں بنتا۔ وہ جان بھی نہیں سکتے کہ ادب بیک وقت سرچشمۂ کیف و نشاط بھی ہے اور جزیرۂ نجات بھی، نظر افروز بھی ہے اور نظر فریب بھی، سکون بخش بھی ہے اور اضطراب انگیز بھی، اطمینان بخش بھی ہے اور طمانیت شکن بھی۔ وہ ادب کو ایک کام، ایک مقصد، ایک لائحۂ عمل، ایک نصب العین، ایک علم، ایک کرافٹ، ایک قسم کی صنعت گری، دست کاری اور نگینہ سازی، ایک نوع کی اخلاقیات، سماجیات اور سیاسیات سمجھتے ہیں۔ اسی لیے ان کی تنقید میں ایک مدرس، ماہرِ فن، معلم اخلاق، مصلح، سیاسی لیڈر اور ادبی سناب کا چہرہ جھانکتا ہوا ملتا ہے۔ بڑی تنقید ہمیشہ ایک متجسس، حیرت زدہ اور سوچتے ہوئے قاری کے ذہن کا عکس ہوتی ہے۔ ایسا قاری ادب سے اپنے Vital رشتہ کو محض عالمانہ اور معلمانہ رشتہ میں بدلنا پسند نہیں کرتا۔ لیکن تنقید بہر حال ایک علم ہے اور اس کا نصب العین ہی یہ رہا ہے کہ وہ سائنس کی قطعیت تک پہنچے۔ ہر بڑے نقاد کی تنقید عافیت کوشی اور آوارگی کی اسی کشمکش کی کہانی ہے۔ فاروقی مدرس اور ماہرِ فن بننے سے بال بال بچ جاتے ہیں۔ فاروقی کے ایک مضمون کا عنوان ہے ''مطالعہ اسلوب کا ایک سبق'' اس عنوان میں مطالعہ اور سبق کے الفاظ ہی بتاتے ہیں کہ فاروقی ایک کلاس روم میں تنقید کا تجربہ کر رہے ہیں۔ اس مضمون میں وہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''اس لمبی چوڑی بحث کو ختم کروں گا جو ایک سبق کی طرح شروع ہوئی تھی، لیکن ایک پورے درس کی شکل اختیار کرتی جارہی ہے۔''

آپ دیکھیں گے کہ وہ اسلوبیات کو تنقید کا واحد یا بہترین طریقۂ کار نہیں سمجھ رہے۔ دراصل وہ شعری طلسم کے راز کو پانے کے لیے مختلف جہات سے دریافت و انکشاف کے عمل کا آغاز کرتے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ تنقید کو سبق اور درس میں بدلنے کے کیا کیا خدشات ہیں۔ دمسٹ نے کہا ہے کہ مکتبی تنقید میں دوسری تنقیدی اقسام کے مقابلہ میں آپ کو جینیس کم اور محتاط غور و خوض، خود آگہی، پروگرام، عالمانہ عرق ریزی

اور تکرار زیادہ ملے گی۔ فاروقی کے سر پر کوئی جگن ناتھ کے بارہ ہاتھ نہیں ہیں کہ وہ سبق پڑھنے یا پڑھانے بیٹھیں تب بھی لطف پھلجھڑیوں کا آئے۔ ان کے ایسے مضامین کا خشک اور صبر آزما بننا ناگریز تھا۔ ومسٹ نے مکتبی تنقید کے نقائص نہیں بلکہ خصوصیات کی نشاندہی کی ہے اور فاروقی کے اس نوع کے مضامین میں محتاط غور و خوض، عالمانہ عرق ریزی، پروگرام اور تکرار سب مل جائے گا۔ یہ دراصل ان کے طریقۂ کار کی مجبوریاں ہیں۔ ایسے مضامین میں نکتہ رسی کو نکتہ آفرینی میں بدلتے بہت دیر نہیں لگتی۔ فاروقی کی انگلیوں کا لمس پاتے ہی شعر اپنے معنی اُگل دیتا ہے۔ لیکن فاروقی اس پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ شعر کے گلے میں انگلیاں ڈال کر اس سے وہ معنی اگلوانے کی کوشش کرتے ہیں جو اس کے پیٹ میں نہیں ہوتے۔ شعر میں کتنے معنی ہیں یہ دیکھنے کے لیے وہ بے شمار سوالات پوچھتے ہیں۔ یہ نقاد کا نہیں نکیرین کا طریقۂ کار ہے اور سکندر علی وجد کے مجموعۂ کلام ''اوراقِ مصوّر'' کو اسی طریقۂ کار نے زندہ درگور کیا ہے۔ نظم سے معنی دریافت کرنے اور نظم سے معنی نچوڑنے، نظم کو پڑھنے اور نظم میں معنی پڑھنے میں جو نازک فرق ہے اس کی آگہی پر تنقید کی توانائی اور کمزوری کا بہت دارومدار ہے۔ فاروقی کے یہاں اکثر محسوس ہوتا ہے کہ وہ شعر میں ضرورت سے زیادہ معنی پڑھ رہے ہیں۔ لیکن یہ احساس بھی صرف ان مضامین میں ہوتا ہے جو فی الواقع سبق اور درس ہیں اور لفظ کے جدلیاتی استعمال، لفظی انسلاکات اور ابہام کی نوعیت سے بحث کرتے ہیں ورنہ فاروقی کو معنی آفرینی کا خاص شوق نہیں اور حتی الامکان وہ اس سے بچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اگر شوق ہوتا تو وہ اسطوری تنقید کی طرف ضرور توجہ دیتے کیونکہ دُورازکار تاویلات، بوالعجب تفاسیر اور محیر العقول معنی آفرینی کی جتنی گنجائش اسطوری تنقید میں ہے اتنی ہیئتی تنقید اور اسلوبیات میں نہیں۔ فاروقی کو تفسیر میں دلچسپی نہیں۔ اسطوری تنقید کو وہ محدود قسم کی تنقید سمجھتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

> ''میرا خیال ہے نفسیاتی، اساطیری تنقید ادب کو سمجھنے کا صرف ایک ذریعہ ہے اور وہ بھی بہت محدود اور مبہم۔ ہر چیز قدیم الاصل دیومالائی تمثیلوں یا ایگو Ego کے ذریعہ نہیں سمجھائی جاسکتی۔ شیکسپیئر اساطیری تنقید کی گرفت میں آ بھی جائے تو ابسن Ibsen کو لانا مشکل ہوگا۔'' (فاروقی کے تبصرے۔ ص ۱۰۰)

رہا اسلوبیات کا معاملہ تو اس کی حدود سے بھی فاروقی اچھی طرح واقف ہیں۔ یہ

واقفیت بہت اہم ہے۔ یہی واقفیت انھیں ''ماہرینِ'' لسانیات اور صوتیات اور اسلوبیات سے مختلف بناتی ہے اور انھیں ادبی نقاد کے مقام پر برقرار رکھتی ہے۔ مثلاً ان کا یہ بیان دیکھیے:

> ''اسلوبیاتی تنقید خاصی حد تک قطعی ہوتی ہے، لیکن یہ بتانے سے قطعاً قاصر ہے کہ جس فن پارے کا تجزیہ وہ کر رہی ہے، اس میں اچھائی کیا ہے یعنی وہ کیوں اچھا یا اہم ہے۔''

اس سے بھی زیادہ اہم ان کا یہ بیان ہے:

> ''فنی اقدار کی نشاندہی کرنا تنقیدی عمل کا جزوِ اعظم ہے لیکن یہ نشاندہی اسی وقت ممکن ہے جب ان فنی اقدار کی انفرادی حیثیت کا انعکاس فن پارے میں ثابت ہو سکے اس انعکاس کا ثبوت اسلوبیات کی روشنی میں مل سکتا ہے۔ بہ شرطیکہ اسلوب کا مطالعہ اقدار کو معطل کر کے نہ کیا جائے بلکہ اقدار کی ہیئت پناہی کے لیے کیا جائے۔''

ایک اور بیان دیکھیے:

> ''اسلوبیات کا زیادہ تر تعلق زبان شناسی سے ہے۔ زبان شناسی Linguistics بہرحال ایک علم ہے، فن نہیں۔ جبکہ ادب ایک فن ہے، علم نہیں۔ علم کی بنیاد حقائق پر ہوتی ہے، فن کی بنیاد اقدار پر۔ دونوں میں کوئی بہت گہرا میل نہیں۔ ادب چاہے بالکل منسوخ نہ ہو لیکن علم تو یقیناً پورا مقطع ہوتا ہے۔''

ان بیانات سے صاف ظاہر ہے کہ فاروقی کو ماہرِ علم اور مقطع بننا بالکل پسند نہیں۔ وہ ماہرِ علم کی طرح زبان، اسلوب اور آہنگ کا مطالعہ فنی اقدار کو نظر انداز کر کے کرنا پسند نہیں کرتے۔ انھوں نے خود کو ماہریت سے محفوظ رکھنے کی کوشش کی ہے اور اس میں کامیاب ہوئے ہیں۔ رینے ویلک نے بھی اس بات کی شکایت کی تھی کہ زبان دانی اور اسلوبیات کے ماہر جب ادب میں زبان اور اسلوب کے مسائل پر لکھتے ہیں تو ان کی تحریروں میں ان لوگوں کا ذکر خال خال ہی نظر آتا ہے جو بنیادی طور پر ادبی نقاد ہیں اور جنھوں نے ادبی تجربات کی روشنی میں ان مسائل پر غور کیا ہے۔ فاروقی اپنی تمام ٹیکنیکل موشگافیوں کے باوجود بنیادی طور پر ادبی نقاد ہی رہتے ہیں، کیونکہ وہ فن پارے کو ایک مکمل اکائی کے طور پر قبول کرتے ہیں اور ماہرین کی طرح زبان اور معنی کو دو الگ خانوں میں تقسیم کرنے کی کوشش نہیں کرتے۔ وہ دراصل زبان اور اسلوب کے مطالعہ کے ذریعہ

معنی تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں اور ان کی یہی کوشش انھیں زبان دانی کے دائرہ سے نکال کر Semantics کے دائرے میں لے جاتی ہے جو ادبی نقاد کا حصن حصین ہے۔

رچرڈس کا یہ تصور بہت ہی اہم ہے کہ شاعری وہ وسیلہ ہے جس کی مدد سے آدمی کے ان جذبات اور خیالات (یا آدمی کے محسوس کرنے یا سوچنے کے ان طریقوں) تک پہنچا جاسکتا ہے جن تک پہنچنے کے دوسرے ذرائع اظہار مسدود ہوں۔ اس تصور پر ہمارے ان نقادوں کو خاص طور پر توجہ کرنی چاہیے جو یہ سمجھتے ہیں کہ شاعر ایک عام شہری ہے اور ایک عام شہری کے طور پر وہی باتیں کہتا ہے جو ایک ٹریڈیونین لیڈر یا ہفتہ وار اخبار کا ایک کالم نویس کہتا ہے۔ صحافت اور سیاست کی بات چھوڑیے۔ میرا تو یہ عقیدہ ہے کہ شاعری جن خیالات اور جذبات کا بیان کرتی ہے وہ کچھ ایسی نوعیت کے ہوتے ہیں کہ ان کا اظہار دوسرے فنونِ لطیفہ کے میڈیم یعنی رنگ، آواز اور سنگ کے ذریعہ بھی ممکن نہیں ہوتا۔ اسی سلسلہ میں رچرڈس یہ بھی کہتا ہے کہ شاعری اپنے معنی اس زبان سے حاصل کرتی ہے جس کا وہ استعمال کرتی ہے۔ اس سے ہم یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ شاعری کی زبان اور اسلوب کے مطالعہ کے ذریعہ نظم کے معنی کا ادراک ادبی نقاد کا جائز حق ہے۔ لیکن اپنے اس حق کے مناسب استعمال کا نقاد کو سلیقہ نہ ہو تو تنقید شعری اسلوب کے مطالعے کی بجائے یا تو عروضی اور قواعدی موشگافیوں کا بکھیڑا بن جاتی ہے یا اسلوب کا ایسا معروضی ماہرانہ اور جراحانہ بیان کہ معلوم ہوتا ہے گویا نقاد ہاتھوں پر ربڑ کے دستانے چڑھائے چیر پھاڑ کر رہا ہے اور اسے مطلق اس بات سے سروکار نہیں کہ تخلیقِ فن میں فنکار کی شخصیت اس کے طرزِ احساس، اس کے نظامِ افکار اور اس کے نفسیاتی اور جذباتی میلانات نیز ادبی اور تہذیبی روایت اور اس کے وقت کی تاریخی قوتوں کا بھی کچھ عمل دخل ہو سکتا ہے۔ ہمیں سوچنا چاہیے کہ ہمارے یہاں زبان کی تنقید کی جو ایک روایت رہی ہے اور جس کی نمائندگی نیاز فتح پوری اور رشید حسن خاں کرتے ہیں اس کی کیا قدر و قیمت ہے۔ اس تنقید نے شعرا اور قارئین کی طبیعتوں کو منغض کرنے کے سوا اور کوئی کام نہیں کیا۔ اس تنقید کا سب سے بڑا نقص یہی ہے کہ ہمیشہ تو نہیں لیکن اکثر و بیشتر وہ شعر کی زبان کے غلط اور صحیح ہونے کا فیصلہ معنی سے الگ ہو کر کرتی ہے۔ زبان کا روایتی نقاد لفظ کے لغوی معنی پر نظر رکھتا ہے اور الفاظ کا تخلیقی اور تخیلی استعمال جو حسی پیکر اور جذباتی لینڈ اسکیپ تراشتا ہے اس پر اس کی نظر نہیں رہتی۔ چنانچہ بے خواب کواڑ،

لڑکھڑاتے چراغ، برفاب جسم اور ''بام و در خامشی کے بوجھ سے چور'' میں اسے سوائے زبان اور محاورے کی غلطیوں کے کچھ اور نظر نہیں آتا۔ زبان کا نقّاد شعر کو بیان سمجھتا ہے اور بیانیہ اسلوب کے نثری معیاروں پر شعر کے پیچیدہ اسلوب کو پرکھتا ہے۔ وہ علامتوں کے بندھے ٹکے استعمال سے واقف ہوتا ہے اور استعارہ بھی اسے وہی پسند ہوتا ہے جس میں مشابہت کے پہلو چودھویں کے چاند کی مانند روشن ہوتے ہیں۔ وہ زبان جو تخلیقی تخئیل کی بھٹی میں پک کر نکلتی ہے اور نئی تراکیب اور تشکیلات میں ڈھلتی ہے اور انوکھے، نادر، تحیر خیز اور فقید المثال پیکروں، استعاروں اور علامتوں کا طلسم باندھتی ہے، اسے الفاظ کے روایتی اور نثری دروبست، لغوی معنی اور درست اور نادرست محاوروں کے معیار پر پرکھنا بالکل ایسا ہی ہے جیسے علامتی، تاثراتی اور تجریدی آرٹ کو فوٹو گرافک حقیقت نگاری کے اصولوں پر پرکھنا۔ دوسری بات یہ کہ ایسی تنقید سے شاعر کا دیوان اغلاط سے پُر طالب علم کی کاپی نظر آنے لگتا ہے اور قاری سوچنے لگتا ہے کہ اگر اتنا بڑا شاعر ایسی بے محابا غلطیاں کر سکتا ہے تو پھر اس کی بڑائی کا راز کہاں ہے۔ جگر، جوش، فراق اور فیض کی شاعری پر زبان داں نقادوں کی خوردہ گیری کے باوجود اگر ان کی شاعری بڑی شاعری ہے، تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ان کی شاعری کی عظمت کا راز ان کی زبان میں نہیں ہے۔ لیکن یہ نتیجہ درست نہیں کیونکہ جیسا کہ میں بتا چکا ہوں کہ شاعری خیالات سے نہیں بلکہ زبان ہی سے لکھی جاتی ہے تو اس سے دوسرا نتیجہ ہم یہ نکال سکتے ہیں کہ نقص شاعر میں نہیں بلکہ نقّاد میں ہے کہ وہ شاعرانہ زبان کو قواعد کے جامد اصولوں پر پرکھتا ہے اور شعری تقاضوں کے تحت زبان کی جو قلب ماہیت ہوتی ہے اسے سمجھ نہیں سکتا۔ اس قلبِ ماہیت کو سمجھنے کے لیے محض زبان کا مطالعہ کافی نہیں بلکہ زبان کو اسلوب کی روشنی میں اور اسلوب کو معنی کے حوالہ سے اور معنی کو شاعر کی شخصیت سے لے کر عصری تقاضوں اور ادبی روایت سے لے کر اس کی تہذیبی قدروں کے حوالہ سے پہچاننا ضروری ہے۔ اس طرح آپ دیکھیں گے کہ ادبی اسلوب کا مطالعہ زبان دانوں اور اسلوبیات کے ماہروں دونوں سے مختلف قسم کے رویہّ اور طریقۂ کار کا مطالبہ کرتا ہے۔ فاروقی کو جو چیز اہم ادبی نقّاد بناتی ہے وہ اسی بات کا شعور ہے۔ اگر یہ شعور نہ ہوتا تو وہ بھی تاریخیت اور طرزِ احساس کی پہلوداری کو نظر انداز کر کے محض زبان اور محض اسلوب کی ماہرانہ تنقیدیں لکھا کرتے اور کرامت علی کرامت اور

بشیر بدر کے تبصروں جیسے مضامین کے ڈھیر لگایا کرتے۔ اس تنقید میں ایک کی زبان اور دوسرے کا اسلوب ان کا نشانہ ہے۔ بشیر بدر کی تنقید میں وہ اسلوبیات کے ماہروں کی Constantاور Variable کے غلط تصور کا شکار ہوئے ہیں اور یہ بات بھول گئے ہیں کہ اسلوب کے معاملہ میں Constant کا تصور بھی محض اضافی ہے۔ میں جانتا ہوں کہ یہ مضامین معاصرانہ چشمکوں کا نتیجہ ہیں۔ لیکن جو بات میں بتانا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ تنقید کا اسلوبی طریقۂ کار اور دوسرے طریقوں ہی کی طرح فی نفسہ کوئی قدر نہیں رکھتا اور اس کا نتیجہ خیز اور ثمر آور استعمال ہی اسے اچھا اور کار آمد بنا سکتا ہے۔

بیسویں صدی کا دُنیا بھر کا ادب زیادہ پیچیدہ، تہہ در تہہ، مبہم اور مشکل بنتا گیا ہے۔ ایلیٹ نے بھی جدید شاعری کے لیے زیادہ ذہین قاری کا مطالبہ کیا تھا، ایسا قاری جو نظم کی داخلی ہیئت کے پیچیدہ عناصر سے واقفیت پیدا کرنے کے لیے زیادہ انہماک سے کام لے۔ ہیئتی تنقید میں بھی شرح و تفسیر کا عنصر اتنا ہی ہے جتنا قدیم تنقید میں ہوا کرتا تھا۔ فرق صرف یہ ہے کہ قدیم تنقید عموماً خیالات کی تفسیر اور تاریخ ہوتی تھی جبکہ جدید تنقید شاعری کی داخلی ہیئت، یعنی اس کے علامتی نظام وغیرہ کی تفسیر ہوتی ہے۔ خیالات کی تفسیر و تاریخ سے تنقید میں عالمانہ دبازت پیدا ہوتی تھی، جس سے ہیئتی تنقید محروم ہے۔ اس کا ایک افسوس ناک نتیجہ یہ نکلا کہ نقّاد کا عالمانہ روپ گہنا تا گیا ہے اور تنقید علم و فلسفہ اور تفکّر کے عناصر سے محروم ہوتی گئی ہے اور ذہانت مہارت اور چابک دستی کا کھیل معلوم ہوتی ہے۔ فاروقی اس بھیانک خندق کو بھی پھلانگ گئے ہیں۔ غالبؔ، اقبالؔ، ایلیٹ اور جدید شاعروں پر جو مضامین انھوں نے لکھے ہیں وہ عالمانہ تبحر اور فلسفیانہ تفکر کے آئینہ دار ہیں۔ ان کی کوشش یہ رہی ہے کہ ان کے مضامین فلسفیانہ مقالات نہ بن جائیں، جو فلسفیانہ تنقید کا سب سے بڑا عیب ہے۔ لیکن ضرورت سے بڑھے ہوئے اس حزم و احتیاط نے ان کے علم و تفکر کو غنچۂ بہار کی بے ساختہ شگفتگی سے محروم رکھا ہے۔ عالمانہ وسعت اور ناقدانہ بصیرت کے جس امتزاج نے شیکسپیئر، ورڈز ورتھ، ایلیٹ، گوئٹے، فلابیر، دستووسکی، سارتر اور کامیو پر مغربی نقّادوں سے جو گراں مایہ تنقیدیں لکھوائی ہیں اس کا مقابلہ غالبؔ اور اقبالؔ پر ہماری فلسفیانہ اور عالمانہ تنقیدوں سے کیجیے تو ہماری تنقید کی حدود کا اندازہ ہو جائے گا۔ اس معاملہ میں فاروقی بھی مغربی نقّادوں سے بہت پیچھے ہیں۔ پس ماندگی کا سبب علمی اور فکری کوتاہی نہیں بلکہ ایک مخصوص طریقۂ تنقید کو

ہر نوع کی آلائش سے چوکھار کھنے کی غلو کی حد کو پہنچی ہوئی ترغیب ہے۔ رومانی شاعری کے نقاد فاروقی سے بہت بڑے نقاد ہیں اور محض اس وجہ سے کہ ان کے یہاں رومانی اسلوب کا جائزہ رومانی تخئیل اور ہوشمندی کی شناخت کا محض ایک پہلو ہے۔ میرا خیال ہے کہ خیالات کی تاریخ و تفسیر سے بدظنی کا سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ فاروقی نہ تو اقبال کے نقادوں کی طرح فلسفیانہ مقالات لکھنا چاہتے تھے نہ ترقی پسندوں کی طرح سیاسی پمفلٹ، نہ اساتذہ کی طرح تاریخ و سوانح اور نہ ہی نوخیز سنابوں کی طرح فرائڈ، یونگ اور اساطیری تنقید کی ادھ کچری باتیں۔ ترقی پسند تنقید کے پاس چند سماجیاتی تصورات اور اقتصادی نظریات تھے جن کا وہ پروپیگنڈا کرتی رہی، اگر اردو تنقید میں کسی نے نعرۂ مستانہ لگایا ہے تو وہ عبدالرحمٰن بجنوری نہیں، بلکہ ترقی پسند نقاد ہیں جنھوں نے سماجیات کو سیاسی نعروں میں بدل دیا۔ ترقی پسند تنقید قحط الرجال کا منظر نامہ اور سات ڈبلی گایوں کا صحافتی کابوس ہے۔ اساتذہ کی تاریخی تنقید نے تاریخیت کو واقعات کی کھتونی میں بدل دیا۔ سوانحی خاکوں میں نفسیاتی ترنگ بازوں نے ایسے ایسے گل کھلائے کہ شاعر اپنے احساس کمتری، نرگسیت، قنوطیت، شخصیت کا تضاد دیکھ کر لرز اٹھے۔ نفسیاتی تنقید کے زبان اور بیان کے الجھاؤں کے سامنے میراجی کی پیچیدہ ترین نفسیاتی گتھیاں بھی گرانڈ ٹرنک روڈ کی طرح صاف اور شفاف نظر آنے لگتی ہیں۔ ایک طرف وحید اختر ہیں جو فلسفیانہ سطحیات کا بیان کرتے وقت اس بات کا خاص خیال رکھتے ہیں کہ کہیں بھولے چوکے ان میں کوئی گہرائی پیدا نہ ہو جائے۔ دوسری طرف ممتاز حسین ہیں جو مارکس کے سیدھے سادے تصورات کو ایسی گنجلک اور تعقیدی زبان میں بیان کرتے ہیں کہ آدمی گھبرا کر فیصلہ کرتا ہے کہ مضمون میں سرکھپانے سے بہتر تو یہ ہے کہ انقلاب کے لیے سر کٹا دیا جائے۔ پھر عبادت بریلوی ہیں جو سامنے کی باتوں کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ سامنے کی باتیں ہی معلوم ہوں۔ پھر شکیل الرحمٰن ہیں جو ان تمام باتوں کو جنھیں وہ خود ٹھیک سے سمجھ نہیں پائے اس طرح سمجھاتے ہیں کہ آدمی سمجھ جاتا ہے کہ جو کچھ وہ سمجھا رہے ہیں اسے وہ ٹھیک سے سمجھ نہیں پائے۔ پھر وہ پروفیسر نقاد ہیں جو اس عالم برزخ میں جیتے ہیں جو ایم۔ اے۔ اور پی۔ ایچ۔ ڈی۔ کے بیچ واقع ہے۔ ان کی پوری طاقت طالبِ علمانہ نوٹس کو پروفیسرانہ مقالات میں تبدیل کرنے پر صرف ہوتی ہے۔ پھر وہ نقاد ہیں جو خشک تنقید سے بھاگتے ہیں تو زبان کی چاشنی پر پھسلتے ہیں۔ ان رویوں سے جدید نقاد کی

برگشتگی ناگزیر تھی۔ افسوس یہی ہے کہ ردِ عمل کے طور پر وہ اپنی تنقید سے ان تمام عناصر کو کاٹتا رہا جو فی نفسہ برے نہیں ہیں بلکہ کمتر اور نااہل ذہنوں کے غلط استعمال نے انھیں غیر معتبر ٹھہرایا ہے۔ فاروقی کو نفسیاتی، اخلاقی اور تہذیبی تنقید سے دامن بچانے کی بجائے اس کا بھرپور استعمال کرنا چاہیے تھا۔ یہ عامیانہ پن کا ردِ عمل ہی نہیں اس کا جواب بھی ہوتا۔ فاروقی کے یہاں تہذیبی، تمدنی اور معاشرتی مسائل کا شعور نام نہاد سماجی نقادوں سے کہیں زیادہ گہرا اور جزرس ہے۔ ان کی تنقیدوں میں ان مسائل کی طرف اشارے ملتے ہیں اور خصوصاً جدید شاعری بے چین اور گھائل حسیت کا بڑا نکتہ رس بیان ملتا ہے۔ لیکن یہ بیان اور یہ اشارے جس اجمالی اور غیر جذباتی انداز میں ملتے ہیں وہ ایک ایسے احتیاط کی نشاندہی کرتے ہیں کہ جو خوف کی سرحدوں کو چھو رہا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ہمارے معاشرتی نقادوں نے اپنی بھلمنسائی اور سماجی حرمت کی نمائش کی خاطر بھوکے بچے کے چہرے کا جو بے دریغ استعمال کیا ہے اس کا فطری نتیجہ یہی آنے والا تھا کہ زیادہ سلیم الطبع اور پختہ ذہن لوگ اس خوف سے کہ مبادا وہ بھی جذباتیت کا شکار نہ ہو جائیں، جذبہ ہی سے احتراز کرنے لگے۔ آستین پر زخموں کی بہار دکھانے کا نتیجہ یہ ہوا کہ نئے نقاد نے دستانے پہن لیے۔ اس وضع احتیاط سے بھی دم رُکنے لگا ہے جیسا کہ پہلے بے احتیاط جذباتیت سے جی متلاتا تھا۔ آرٹ کے ٹیکنیکل مسائل کے معروضی تجزیہ اور تجریدی خیالات کی تشکیل میں زبان لامحالہ زیادہ سے زیادہ سائنسی اور منطقی بنتی ہے۔ لیکن ادبی تجربہ کے بیان میں زبان کا حسی، جذبی اور امیجسٹ بننا ناگزیر ہے۔ فاروقی کا تنقیدی اسلوب اسی کشمکش اور تناؤ کا شرر جستہ ہے۔ اپنے بہترین لمحات میں یہ اسلوب حسی، جذبی، پیکری، دانشورانہ، مفکرانہ، تجزیاتی، وضاحتی، تفسیری، بے تکلف بات چیت، منطقی استدلال، سفاک جرح، بے پناہ طنز، تمسخر، استہزاء، بے صبری اور بیزاری، آرزو مندی، جدوجہد پیکار اور للکار کے ذہنی اور جذباتی رویوں کا آئینہ دار ہے۔

ولیم ایمپسن نے کہا ہے کہ نقاد دو قسم کے کتے ہوتے ہیں۔ ایک وہ جو بھونکتے ہیں، دوسرے وہ جو بھنبھوڑتے ہیں۔ ہیئتی نقاد تنقید کو جب زبان، قواعد اور عروض کی ایرکنڈیشنڈ تجربہ گاہ میں لے گئے تو تنقید کے تجزیاتی لب ولہجہ کا کلی نیکل، سرد اور دستانہ پوش بننا ناگزیر تھا۔ خوش قسمتی سے فاروقی کو جو تنقیدی روایت ورثہ میں ملی وہ کلیم الدین احمد، آل احمد سرور، حسن عسکری، سلیم احمد اور انتظار حسین کی پروان چڑھائی ہوئی تھی۔ یہ

پانچوں بزرگ جھنجھوڑتے بھی ہیں اور اپنی اپنی آواز میں بھونکتے بھی ہیں۔ فاروقی کے یہاں حسن عسکری کی بے تکلف گفتگو، سلیم احمد کا طنز اور انتظار حسین کا حسی اسلوب ملتا ہے۔ لیکن بے تکلف گفتگو آہستہ آہستہ سنجیدہ بن کر باقاعدہ درس کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور طنز کبھی خاراشگاف نہیں بنتا اور تہذیبی اور تمدنی تبدیلیاں انتظار حسین کے اسلوب کو جو غمناک غنائیت عطا کرتی ہیں وہ فاروقی کے یہاں نہیں۔ نکمی اور احمقانہ باتوں کی طرف کلیم الدین احمد کے یہاں جس بے صبری اور بیزاری کا مظاہرہ ہوتا ہے وہ فاروقی کے یہاں ایک خاموش افسرانہ تبسم میں بدل جاتا ہے۔ ہر بڑا نقاد اعصاب زدگی کو غیظ میں بدل دیتا ہے اور غیظ ہر بڑے جذبہ کی مانند محرکِ فکر و خیال ہے۔ تنقید غیظ و غضب کا اظہار نہیں بلکہ اس سے گریز ہے اور اس گریز کے عمل ہی کے دوران نقاد طنز اور تمسخر کے وہ نازک مسائل پیدا کرتا ہے جو ادبی فراڈ، سنابری اور بوگس پن کو Debunk کرنے کے لیے ضروری ہیں۔ احمقوں کو بے نقاب کرنے میں نقاد کو جو ابلیسی لذت ملتی ہے، فاروقی نے وہ چکھی ضرور ہے لیکن خاکسار کی طرح وہ اس سے سرشار نہیں ہوئے۔ فاروقی کی شیروانی کے بٹن بند نہ سہی، لیکن جرسی پوشوں کے بیچ بہر حال ہیں وہ شیروانی پوش ہی۔ نقاد کو شریف، بے ضرر اور مکتبی بنانے کی ترغیبات اس دنیا میں کم نہیں۔ جانسن سے زیادہ دل نواز شخصیت دنیائے ادب میں کس کی ہے اور جانسن جیسا رفیع الشان اسلوب بھی کسے نصیب ہوا ہے لیکن یہ اسلوب رسکن کے اسلوب کی مانند شریف آدمی کا اسلوب نہیں یہ اسلوب دردمند لیکن خشمگیں، کشادہ دل لیکن حماقتوں کو برداشت نہ کرنے والے کا اسلوب ہے۔ فاروقی قدم قدم پر ادب کی بازی گاہ کو چھوڑ کر اسکول جاتے نظر آتے ہیں۔ اسی لیے انھوں نے اپنے اسلوب کے بہت سے عناصر کو Tone Down کرنے کی کوشش کی ہے۔

فاروقی کی جس خصوصیت نے مجھے سب سے زیادہ متاثر کیا ہے، وہ ان کی دانشورانہ سوفسطائیت ہے جو انھیں کسی بھی حالت میں سادہ لوحی، صوبائیت، اوسط جبینی اور پیش پا افتادگی کی سطح پر گرنے نہیں دیتی۔ عام نقاد اوسط درجہ کی رسمی اور روایاتی ادب کی تنقید میں عافیت دیکھتا ہے اور وہ جو نیا ہے، تجرباتی ہے، تازہ اور طبع زاد ہے، اشیا کی نئی ترتیب اور میڈیم کے نئے استعمال کے ذریعہ ایک نیا فارم اور نیا جمالیاتی تجربہ تخلیق کرتا ہے۔ اس سے آنکھیں چار کرنے کا اس میں حوصلہ نہیں ہوتا۔ ایک ایسے دورِ ابتلا میں جبکہ

ہندوستان میں ہی نہیں، بلکہ مغرب میں بھی، جہاں سے اس کا آغاز ہوا، جدیدیت، پیشتر اس کے کہ وہ سنجیدہ بنے ایک کلی شی اور فیشن میں بدل گئی۔ یہ دیکھنے کے لیے کہ انوکھے اور اجنبی تجربات، کامیاب تخلیقات بنے ہیں یا نہیں، نقاد کو ایسے تنقیدی پیمانے وضع کرنا پڑے جو نئے تجربات کے ہاتھوں قدیم پیمانوں کی شکست کے بعد اس کے کام آسکیں۔ مجھے کہنے دیجیے کہ اُردو میں یہ کام فاروقی نے تن تنہا کیا ہے اور ابلاغ، ترسیل، علامت، استعارہ ابہام، نئی لسانی تشکیلات اور داخلی اور خارجی ہیئت کے مسائل پر نہایت شاندار تنقیدیں لکھی ہیں۔ فاروقی کو ادبی اقدار کی نئی تفسیر و تنظیم سے جو گہرا جذباتی لگاؤ رہا ہے اس سے ہمارے یہاں کے قدیم و جدید سبھی نقاد محروم ہیں۔ مکتبی نقاد کے برعکس فاروقی کے لب ولہجہ میں مفاہمت کے لب ولہجہ کی بجائے مطلقیت کی آن بان ہے۔ وہ اپنا کام وہاں سے شروع کرتے ہیں جہاں سے تخلیقِ فن کے سوتے پھوٹتے ہیں۔ تجویزی تنقید کو ناپسند کرنے کے باوجود نئے تخلیقی امکانات کی تلاش میں وہ روایتی حصاروں کو مسمار کرکے نئی جولانگاہوں کی نشاندہی کرتے ہیں۔ فاروقی چونکہ ادبی شوونزم کے عیب سے پاک ہیں اس لیے وہ کلیم الدین احمد ہی کی طرح نہایت بے باکی سے حقیقت سے آنکھیں چار کرسکتے ہیں۔ وہ ادب و شعر کے معاملہ میں بہترین اور مکمل ترین سے کمتر پر مفاہمت کے لیے رضامند نہیں ہوتے۔ جانسن کی خود اعتمادی اور مطلقیت کے ساتھ وہ منبر کی سیڑھیاں چڑھتے ہیں، لیکن Pontifical لہجہ میں بات کرنے کی بجائے مکالمات افلاطون کے منطقی طریقۂ بحث سے کام لیتے ہیں اور اپنے پرزور دلائل سے مخاطب کو قائل ہی نہیں کرتے بلکہ چاروں شانے چت کردیتے ہیں۔ آدمی بے چارہ کر بھی کیا سکتا ہے سوائے اس کے کہ اپنے Solar Plexus کو تھامے اعلان کرتا پھرے کہ افسانہ بہرصورت اہم صنفِ سخن ہے، غزل اور نظم میں فرق صرف اسلوب کا نہیں، صنفِ سخن کا بھی ہے۔ کسی غزل کے مختلف الوزن بحر میں لکھے جانے کے بعد اس کا گایا جانا مشکل ہوجائے گا بھائی! اور دوسری زبانوں کے اصنافِ سخن کو اپنانا برحق، لیکن رباعیات خیام کے کامیاب ترجمہ کے بعد رباعی انگریزی زبان کی مقبول صنف سخن کیوں نہ بنی اور اردو میں سانیٹ کی گرم بازاری کے باوجود سانیٹ کیوں ختم ہوگیا۔ اور اسی طرح ہر زبان میں مستعار اصناف سخن کا معتد بہ حصہ محض تجربات تک کیوں محدود رہا اور عظیم شاعری کے اظہار کا ذریعہ نہ بن سکا۔ بہرحال عروض و آہنگ کے معمولات میں

کیسی تبدیلیوں کی ضرورت ہے، اور یورپ کی شاعری کے مقابلہ میں اُردو شاعری کی ہیئت اپنی تمام تبدیلیوں کے باوصف کیوں جامد اور منجمد نظر آتی ہے۔ ان مسائل پر فاروقی نے جس ندرت اور تازگی سے بحث کی ہے اس کی محتاط تعریف کے لیے بھی انقلابی اور اجتہادی صفات کا استعمال ناگزیر ہو جاتا ہے۔ بجائے اس کے کہ ہمارے مکتبی نقّاد ان مسائل پر فاروقی سے دست و گریباں ہوتے وہ ہیئتی تنقید کے فراری ہونے پر سیاسی طنز کرتے رہے۔ واقعی فاروقی کی حالت اتنی ہی قابل رحم ہے جتنی اس پنجہ لڑانے والے کی جو لنجوں کے بیچ پھنس گیا ہو۔

جدید ہیئتی نقّاد کی مشکلات کا اندازہ اس بات سے ہو سکتا ہے کہ اسے جن تخلیقات سے سروکار رہا ہے وہ ہیئت کی تبدیلیوں ہی کا نہیں بلکہ ہیئت کی توڑ پھوڑ کا منظر پیش کرتی ہیں۔ ایجاد کو ایجادِ بندہ سے، اُپج کو ترنگ سے، اٹکل، بے جوڑ، اَنمل کو فنکارانہ غیر ارتباطی سے، مجذوب کی بڑ کو آزاد تلازمِ خیال سے، نثری شاعری کو غنائی نثر سے، علامت پسندی کو مثالیت سے، اساطیر کے تخلیقی استعمال کو دیوتاؤں کے کمرشیل کیلنڈر سے، پیچیدگی کو اُلجھاؤ سے، ابہام کو اہمال سے، غرض یہ کہ اوسط جبیں آرٹ کو بلند جبیں آرٹ سے، ہائی آرٹ کو کمرشیل آرٹ سے، آرٹ کو نئی آرٹ سے، اور تخلیقی تجربات کو تجرباتی پیشکش سے الگ کرنا آج کے زمانہ میں جبکہ اعلیٰ تعلیم کے عام پھیلاؤ کی وجہ سے، ہر لکھنے والا اچھا لکھ لیتا ہے، اتنا تو مشکل ہو گیا ہے کہ جب تک نقّاد کے پاس وہ نظر نہیں جو مشاق کو خلاق سے، ہوشیار کو دانشمند سے، چابک دست کو صاحب صلاحیت سے اور صاحب صلاحیت کو نابغہ سے الگ کر کے دیکھ سکے، تو نقّاد رسمیہ تقریظی اور مکتبی تنقیدوں کے ڈھیر لگاتا رہے گا لیکن کبھی یہ نہیں بتا سکے گا کہ جدید ہوشمندی آرٹ بنتی ہے یا نہیں۔ فاروقی نے یہ کام کیا اور بصیرت سے کیا ہیئتی تنقید کے دلچسپ نمونے ہمیں کلیم الدین احمد، حسن عسکری اور میراجی میں ملتے ہیں۔ حسن عسکری کے بنیادی سروکار نفسیاتی اور تہذیبی ہیں اور جو کچھ تھوڑی بہت ہیئتی تنقید ہے وہ فرانسیسی شاعروں پر ہے۔ میراجی کی تنقیدیں فی الحقیقت تاثراتی تفسیروں کے خوبصورت نمونے ہیں۔ انھیں تنقیدیں کہنا زیادتی ہوگی۔ کلیم الدین احمد کی عملی تنقید نے ہمیں شعر کے سپاٹ اور پیچیدہ تجربہ، فطری اور غیر فطری جذبہ، سطحی اور گہرے خیال میں فرق کرنے کے آداب سکھائے۔ لیکن شعر کے نثر نما، سپاٹ اور پیچیدہ بیان میں جو فرق ہے اس کی بحث ان کے یہاں روایاتی اور

غیر روایاتی اسلوب، سادہ اور پر تکلف زبان اور لفاظی اور سادگی کے کلاسیکی پیمانوں تک محدود ہے۔ فاروقی نے شعر اور غزل کی تنقید میں الفاظ کی لغوی اور صوتی معنویت، عروض و بحور کی اہمیت، امیج، علامت اور استعارے کے تہہ در تہہ عمل پر نہ صرف اصرار کیا بلکہ اس اصرار کو شعری اسلوب کے ایک مربوط اور جامع نظریہ میں بدل دیا۔ کلیم الدین احمد کی تنقید کا ایک سقم یہ بھی ہے کہ ان کا پورا طریقۂ کار مسلسل نظم سے ماخوذ شعری تصور کا حلقہ بگوش ہے، جس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ وہ فن پاروں کی فنی اقدار کے تعین میں افراتفری کا شکار ہو گئے ہیں اور اکثر وہ کمزور غزلوں اور نظموں کا مقابلہ دوسری کمزور غزلوں اور نظموں سے کرتے ہیں اور انھیں احساس نہیں ہوتا کہ جن غزلوں کی وہ تعریف کر رہے ہیں وہ تسلسل اور سادگی کے باوجود اعلیٰ غزلیں نہ بن سکیں۔ جبکہ عدم تسلسل اور آرائشی اسلوب کے باوجود بے شمار غزلیں ہیں جو کامیاب شاعری کا نمونہ پیش کرتی ہیں۔ ہیئتی تنقید کامیاب وہیں ہوتی ہے جب اعلیٰ ترین تخلیقی کارناموں اور ادبی شہ پاروں کو اپنا موضوع بناتی ہے اور کلیم الدین احمد میرؔ، غالبؔ، اقبالؔ اور فیضؔ سے کہیں زیادہ جوشؔ، ساغرؔ، سیمابؔ اور سلام مچھلی شہری کو درخورِ اعتنا سمجھتے ہیں۔ طاقتور فنکار نقاد کی اعلیٰ ترین تنقیدی خصوصیات کو بروئے کار لاتا ہے جبکہ کمزور فنکار نقاد کی ذہانت، ہوشیاری، بذلہ سنجی کی نمائش کا بہانہ بنتا ہے اور فنکار کی فروتری کی قیمت پر نقاد اپنی برتری کا اثبات کرتا ہے۔ فاروقی اس معاملہ میں کلیم الدین احمد سے بہت آگے ہیں۔ غزل اور فنکار دونوں کی طرف ان کا رویہ زیادہ ہمدردانہ، کشادہ جبیں اور سوفسطائی ہے۔ جن حدود میں کلیم الدین احمد قید ہیں، وہ ان حدود میں قید نہیں ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ہیئتی نقاد کی حدود نہیں ہوتیں ابھی میں کہہ چکا ہوں کہ اچھی ہیئتی تنقید اعلیٰ فن پاروں پر ہی ممکن ہے۔ اس بیان میں اتنی ترمیم کر لیجیے کہ ایک خاص قسم کا ادب ہی ہے جو ہیئتی تنقید کا موضوع بننے کی اہلیت رکھتا ہے۔ اظہاریت پسند، علامت پسند تاثراتی اساطیری اور غنائی ادب کی تعریف میں ہیئتی تنقید کے جوہر کھلتے ہیں، جبکہ حقیقت پسند، فطرت پسند، نفسیاتی اور اخلاقی ادب کی پرکھ کے لیے اس کے پیمانے بہت سود مند ثابت نہیں ہوتے۔ فکشن کی مثال لیں تو ٹالسٹائی، دستووسکی، بالزاک، ڈکنس سے کہیں زیادہ پروست، جائیس، ورجینیا وولف، تھامس مان اور کافکا ہیئتی تنقید کا دلچسپ موضوع ہیں۔ چونکہ جائیس پر ہیئتی تنقید کے امکانات لامحدود ہیں اور اس کی تکنیکی اور

اسلوبی نزاکتوں پر بے شمار مضامین اور کتابیں لکھی گئی ہیں تو اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ ٹالسٹائی، جو اس نوع کی تنقید کے لیے مناسب مواد کی گنجائش نہیں رکھتا، وہ جائمس سے کمتر درجہ کا فنکار ہے۔ یاد رکھیے فکشن کی تکنیک کی بحث نے جدید ہیئتی تنقید کے ساتھ جنم نہیں لیا، بلکہ فکشن کی زبان، اسلوب، تکنیک اور علامتی اور اساطیری نظام کی بحث فکشن کی عام تنقید کا ابتدا ہی سے جزر ہی ہے لیکن نئے نقاد چاہتے تھے کہ ہیئتی تنقید نے شاعری کی پرکھ کے لیے لفظی ساخت اور بافت کے جو لسانی اور تکنیکی پیمانے وضع کیے ہیں ان کا استعمال بھی فکشن کے لیے کیا جائے۔ ایسے استعمال کا نتیجہ کیا ہوا یہ الگ داستان ہے۔ یاروں نے ثابت کیا کہ جین آسٹن کا اسلوب ٹالسٹائی سے زیادہ فنکارانہ اور سڈول ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ بھی اسالیب کی پرکھ کی ایک لیباریٹری چلاتے ہیں۔ آدمی سمجھ دار ہیں اس لیے اکثر پل صراط پر سے سلامت گزر جاتے ہیں۔ ورنہ فرض کیجیے اگر وہ کہہ دیتے کہ خوردبین سے تو یہی ثابت ہوتا ہے کہ ابو خاں کی بکری کا اسلوب ''ایک چادر میلی سی'' سے زیادہ درست، دلکش اور سڈول ہے تو آپ کیا کر لیتے۔ بہر حال نیا ناول وجود میں آیا تو نئے نقادوں نے محسوس کیا کہ چونکہ نیا ناول شاعری کی مانند علامتی اور اساطیری ہے، شاعری ہی کی طرح وہ وقت کی حدود سے بلند ہونا چاہتا ہے، خارجی مواد سے پاک دامن ہو کر ہیئتی ترتیب کے ذریعہ خالص آرٹ یا آرٹ آبجیکٹ، یا لفظی مجسمہ یا لسانی تشکیلات کے ایک نئے نمونہ کے طور پر رونما ہونا چاہتا ہے۔ اس لیے فکشن کی ہیئتی تنقید کے لیے ایک نئی جولانگاہ بھی پیش کر رہا ہے۔ لیکن ہیئتی تنقید ابھی اس جولانگاہ میں قدم بھی رکھنے نہیں پائی تھی کہ اس کی سانس اکھڑ گئی۔ وجہ یہ تھی کہ جس کل دار گھوڑے پر وہ سوار ہوئی تھی وہ زمین پر دو چار قدم چلنے کے بعد سرریئلی فضاؤں میں اڑنے لگتا اور دیکھتے ہی دیکھتے اس کے اجزا خواب ناک فضاؤں میں بکھرنے اور تحلیل ہونے لگتے۔ جدید تجربی ناول کے مخالف حقیقت پسندانہ رویہ نے شعور کی رو، خواب، اساطیر، اجتماعی لاشعور سے مستعار علامات، تمثیلی حکایات، غنائی اسلوب وغیرہ سے جو فارم ترتیب دیا تھا اسے تنقید کی گرفت میں لینا ممکن نہیں رہا تھا۔ اس کی تعمیر ہی میں اک خرابی کی صورت مضمر تھی اور ہیئت کی پریشانی اور پگھلاؤ ہی کے عمل میں اس کی ہیئت کا سراغ ممکن تھا۔ یہ صورتِ حال تنقید کے لیے بڑی ہوش فرسا تھی اور اب بھی ہے۔ یہ بات تو ای۔ ایم۔ فارسٹر بہت پہلے بتا چکا تھا کہ

ناول وقت کی قید سے اس وقت تک آزاد نہیں ہو سکتا جب تک زبان کی پوری ترتیب نہ بدل جائے اور یہ ممکن نہیں۔ گرٹریوڈ سٹائن اور جائیس سے لے کر تمام جدید فنکاروں کی ایسی کوششیں ناکام ثابت ہوئی ہیں۔ زبان کی ایسی توڑ پھوڑ کے بعد ناول کی زبان کی تنقید کے کتنے امکانات رہ جاتے ہیں۔ فارسٹر نے یہ بھی کہا تھا کہ پلاٹ کو کہانی پر اس لیے سبقت حاصل ہے کہ اس کے مطالعہ کے لیے ذہانت اور یادداشت کی ضرورت ہے۔ ارتقا زمان اور مکان سے عبارت ہے اور زمان و مکان سے بغاوت کا ایک نتیجہ یہ ہوا کہ کردار جو واقعات کی زمانی ترتیب سے نشو و نما پاتا تھا، ناول سے غائب ہو گیا اور اس کی جگہ شعور کے شدید ترین غیر زمانی لمحات نے لے لی۔ جدید تجربی ناول قاری کے حافظہ پر اتنا زور ڈالتا ہے کہ قاری اگر ناول پڑھتا بھی ہے تو تسلسل زمانی پر اس کی گرفت مضبوط نہ ہونے کی وجہ سے وہ زیادہ سے زیادہ مفرد واقعات ہی کی تھوڑی بہت معنویت سمجھ پاتا ہے۔ ناول پلاٹ سے بغاوت کر کے پھر کہانی کی سطح پر آ گیا اور جس طرح بغیر کسی احساس زیاں کے ''طلسم ہوش ربا'' کے انتخاب سے لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے۔ اسی طرح اب تو مغرب میں بھی یہ بات عام طور پر کہی جارہی ہے کہ تجربی ناول کے اکثر شاعرانہ بیانات اگر شعری انتخابات میں شامل کر لیے جائیں تو زیادہ مسرت بخش ثابت ہو سکتے ہیں۔ افتخار جالب نے بھی لسانی تشکیلات کا جو تصور قائم کیا ہے وہ منٹو کے افسانہ ''پھندنے'' اور فیض کی نظم ''یہ رات اس درد کا شجر ہے'' پر کیا ہے۔ لیکن لسانی تشکیلات کے تصور کو اگر تنقیدی اصول کے طور پر برتا جائے تو خود منٹو کے حقیقت پسند افسانوں کا کل ذخیرہ اس کسوٹی پر پورا نہیں اترے۔ یہی حال فیض کی نظم کا ہے۔ نظم خوبصورت ہے۔ بہت ہی خوبصورت ہے۔ لیکن اتنی بات تو دبی زبان سے کہی جا سکتی ہے کہ نظم میں علامتوں اور شعری پیکروں کو ضرورت سے زیادہ کھینچا گیا ہے۔ بڑے آرٹ کی شفاف برجستگی جس کلاسیکی سبھتا کی متقاضی ہے، اس کی ایک آنچ کی کسر اس نظم میں رہ گئی ہے۔ سردار جعفری کے پیچیدہ استعاروں میں جو تشنج کی کیفیت ملتی ہے وہ بھی صناعی کے دباؤ ہی کا نتیجہ ہے۔ تجربی آرٹ بڑا آرٹ اسی وقت بنتا ہے جب اس سے ایک روایت کی داغ بیل پڑتی ہے اور تخلیقی امکانات کی راہیں کشادہ ہوتی ہیں۔ ''پھندنے'' کا آرٹ ''پھندنے'' ہی میں Exhaust ہو جاتا ہے اور دوسروں کے لیے سوائے نقالی کے کچھ نہیں رہتا۔

حقیقت پسندی، جس نے ناول کے ساتھ ساتھ جنم لیا، صدیوں تک دنیا جہان

کے ہزاروں فنکاروں کے لیے لامحدود تخلیقی امکانات فراہم کرتی رہی۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ جدید ہیئتی تنقید اگر کہیں سپر انداز ہوئی ہے تو جدید ہیئتی ادب کے سامنے ہی ہوئی ہے۔ تنقید کے پاس وہ اوزار نہیں ہیں جن کے ذریعہ وہ جدید تجربی ادب کی ہر لحظہ بنتی بگڑتی ہیئت کی گرفت کر سکے۔ ڈراما اور شاعری کے مقابلہ میں خود ناول کا فارم ہی ویسے کیا کم غیر متعین تھا کہ جدید تجربات نے اس کے رہے سہے نقوش بھی صاف کر دیے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ جدید تجربی ناول پر اچھی تنقید انھی نقادوں نے لکھی ہے جو جانتے تھے کہ ناول کے فارم کے حدود کیا ہیں اور ان حدود کو یکسر نظر انداز کرنے کے فنی نتائج کیا نکل سکتے ہیں۔ نئے افسانہ اور ناول کی طرف فاروقی کا رویہ مجھ جیسے نقادوں کے مقابلہ میں زیادہ پرجوش اور ہمدردانہ ہے۔ اردو میں تو نئے ناول جیسی کوئی چیز ہی نہیں البتہ نئے افسانوں پر بھی فاروقی نے کم ہی لکھا ہے۔ ناولوں پر بھی ان کے دلچسپ تبصرے وہی ہیں جو قاضی عبدالستار، کرشن چندر اور حیات اللہ انصاری کے تسلیم شدہ طرز کے ناولوں پر لکھے گئے ہیں۔ مجھے ذاتی طور پر نہ تو مغرب کا تجربی ناول پسند ہے نہ اردو کا جدید افسانہ۔ فکشن سے لطف اندوزی کے معاملہ میں میرا نداق کافی رسمیہ ہے لیکن ادبی مہم سازی کے جذبہ کے تحت میں نے کافی تجربی ادب بھی چھان مارا ہے۔ اس لیے میں چاہوں تو اس کا جائزہ لے سکتا ہوں اور اس کی صفات اور منفرد خصوصیات کا تعین بھی کر سکتا ہوں۔ لیکن اس کے تنقیدی محاکمہ یعنی قدر و قیمت کے تعین کا حوصلہ خود میں نہیں پاتا، کیونکہ اینٹی آرٹ کی اواں گارد تحریکوں نے نقاد کے ہاتھ سے وہ تنقیدی پیمانے ہی سلب کر لیے ہیں جو آرٹ کی کسوٹی بنتے، اور نئے پیمانے وہ وضع نہیں کر پایا ہے۔ ہیئتی تنقید بھی، جیسا کہ میں بتا چکا ہوں، محاکمہ سے زیادہ محض بیان ہو کر رہ گئی ہے۔ نئے افسانہ پر مارکسی اور معاشرتی نقادوں کی جھنجھلاہٹ سمجھی جا سکتی ہے، لیکن اپنی اس جھنجھلاہٹ کو وہ کوئی تنقیدی روپ نہیں دے سکے۔ ان کا یہ اعتراض کہ نیا افسانہ سماج اور زندگی سے کٹا ہوا ہے، بے معنی ہے کیونکہ ایک چیز جو اواں گارد ادب کو اہم اور قابلِ فکر و توجہ بناتی ہے وہ اس کا انسانی، سماجی اور وجودی سروکار ہی ہے۔ دراصل گرد و پیش کے انتشار کا منتشر یا غیر مربوط فارم میں پیشکش کا میلان Self Defeatist ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ نئے افسانہ پر تنقید کا آغاز اگر اس نکتہ سے کیا جائے تو روایتی تنقید ایک نئی جہت پا سکتی ہے۔ مغرب میں ایسا ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مغربی تنقید

اواں گارد ادب کے سامنے خود کو اتنی بے دست وپا اور سراسیمہ محسوس نہیں کرتی جتنی کہ اردو کی روایتی تنقید۔ جدیدیت پر ہمارے یہاں غم وغصہ بہت ہے، غور وفکر کم، مکتبی تنقید مقالے کلاسیکی ادب پر لکھتی رہی اور فتوے جدید ادب کے خلاف دیتی رہی۔ کلاسیکی فکر کو وہ جدید ادب کا پیمانہ نہ بنا سکی۔ ادب کی تاریخ میں جدیدیت کا پورا زمانہ مکتبی تنقید کی خلوت نشینی کے زمانہ کے طور پر یادگار رہے گا۔

زیرِ تبصرہ کتاب میں فکشن پر فاروقی کے دو مضامین ہیں۔ ''افسانہ کی حمایت میں'' جو دو حصّوں میں ہے، ان کا سب سے اذیت بخش مضمون ہے۔ اس مضمون کو میں نے جتنی بار پڑھا ہے ایک عجیب بیقراریت، بے چینی اور بے چارگی محسوس کی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ذاتی طور پر ادبی معاملات کو صیقل شدہ منطق کی چکاچوند کرنے والی فضاؤں میں طے کرنا میں پسند نہیں کرتا۔ فاروقی افسانہ کو ایک تھرڈ کلاس صنفِ سخن ثابت کرنا چاہتے ہیں اور اس مقصد کے لیے وہ اپنی پوری منطق، تمام مناظرانہ طاقت اور فقیہانہ استدلالی قوّت کا استعمال کرتے ہیں۔ اسی لیے پورے مضمون میں قانونی موشگافیوں اور مناظرانہ بحث کا رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ دوسرا حصّہ تو مضمون رہا ہی نہیں بلکہ باقاعدہ نقّاد اور افسانہ نگار کے بیچ مناظرہ بن گیا ہے۔ تقریری مقابلہ میں جس طرح مقرر کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ فریقِ مخالف کے ہر نکتہ کو کسی نہ کسی طرح ردّ کیا جائے اور اپنے حق میں زیادہ سے زیادہ Points اسکور کیے جائیں، اسی طرح فاروقی نے ہر اس نکتہ کو توڑنے کی کوشش کی ہے جو افسانہ کے حق میں پیش کیا جائے۔ فاروقی کے دلائل زوردار ہیں لیکن محض دلائل کے زور پر کسی صنف کو اچھا یا بُرا ثابت کرنا اچھی ادبی تنقید کا شیوہ نہیں رہا کیونکہ ادب جن تجربات سے عبارت ہے وہ فلسفہ اور سائنس کے حقائق کے برعکس احساس اور تخیل کی دھندلی، موہوم اور پر اسرار فضاؤں پر پروان چڑھتے ہیں۔ کسی سائنسی بیان کی تصدیق تجربہ گاہ میں ممکن ہے جبکہ ادب کے پاس کوئی ایسی تجربہ گاہ نہیں کیونکہ ادبی حقائق مظاہرِ فطرت کی مانند معروض میں اپنا کوئی وجود نہیں رکھتے، بلکہ ہر نظم اور ہر افسانہ ہر قاری کے لیے ایک علیحدہ اہمیت اور معنویت رکھتی ہے۔ ہر آدمی کی زندگی میں بعض معمولی اشعار اور فن پارے ایسی اہمیت اختیار کر لیتے ہیں کہ وہ انھیں کسی قیمت پر چھوڑنے کو تیار نہیں ہوتا۔ اسی لیے توجیدّ نقّادوں کی آرا بھی اس کی پسند اور ناپسند کو متزلزل نہیں کر سکتی۔ دُنیا کے عظیم ترین فنکاروں کے خلاف نقّادوں نے مورچہ بندیاں کی ہیں، لیکن

ان کی مقبولیت پر کوئی حرف آنے نہیں پایا۔ دلائل کے زور پر غزل کو آپ نیم وحشی صنف سخن ثابت کر سکتے ہیں لیکن غالبؔ کو پڑھتے وقت آپ عظیم آرٹ ہی کے تجربہ سے دوچار ہوتے ہیں۔ عظیم آرٹ کا تجربہ ہمیشہ مکمل تجربہ ہوتا ہے۔ آپ کو کسی کمی اور تشنگی کا احساس نہیں ہوتا۔ اس وقت آپ یہ محسوس نہیں کرتے کہ غالبؔ نے اگر مثنوی، رزمیہ یا ڈراما لکھا ہوتا تو زیادہ تکمیل کا احساس ہوتا۔ چیخوف، موپاساں، منٹو اور بیدی کے افسانے پڑھتے وقت بھی اسی جمالیاتی تکمیل اور آہنگ کا احساس ہوتا ہے۔ ایسا محسوس نہیں ہوتا کہ ناول نگاروں کے مقابلہ میں یہ جو چیز دے رہے ہیں وہ چھوٹے پیمانہ کی ہے۔ جو مسرّت مجھے جنگ وامن پڑھ کر حاصل ہوئی ہے وہی مسرّت مجھے جائیس کا افسانہ Dead پڑھ کر حاصل ہوئی ہے۔ ہاں اگر افسانہ پڑھتے وقت مجھے یہ محسوس ہو کہ مجھے وہ لطف نہیں آرہا جو جنگ وامن پڑھتے وقت آرہا تھا یا مجھے محسوس ہو کہ یہ تو میں ایک نکمّی چیز کے پیچھے وقت غارت کر رہا ہوں، اس سے بہتر تھا کہ میں شیکسپیئر کا ڈراما پڑھتا تو بات دوسری ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو ہمارے لیے زندگی حرام ہو جاتی کیونکہ دنیا میں شاہکار تو صرف چند ہی ہوتے ہیں۔ لیکن بے شمار ایسے فن پارے ہوتے ہیں جو شاہکار نہ سہی لیکن اپنے طور پر مکمل ہوتے ہیں۔ اور جو جمالیاتی مسرت وہ عطا کرتے ہیں وہ اپنے طور پر بھرپور ہوتی ہے۔ یہ بات آج ہی نہیں بہت پہلے سے کہی جاتی رہی ہے کہ شاعری کے مقابلہ میں ناول کمتر درجہ کی چیز ہے۔ ناول ڈرامے کے مقابلہ میں بھی کمتر درجہ کی چیز ہے کیونکہ ڈرامے کی مانند ناول کا اپنا کوئی بندھا ٹکا فارم نہیں، اور آج بھی وہ اپنا کوئی فارم پیدا نہ کر سکی۔ اگر شاعری ہی سے مقابلہ ٹھہرا تو مختصر افسانہ ہی نہیں بلکہ ناول اور بڑی حد تک ڈراما بھی اس کے سامنے اسفل ٹھہریں گے، کیونکہ یہ سب شاعری کے برعکس کسی نہ کسی حد تک وقت میں قید ہیں۔ شاعری کے مورچے سے گولا باری پورے فکشن پر کرنی چاہیے تھی لیکن فاروقی نے ہدف صرف افسانہ کو بنایا۔ انھوں نے ناول پر بھی تھوڑی گولا باری کی لیکن وہ اسے بہت زخمی کرنا نہیں چاہتے تھے کیونکہ وہ ناول سے افسانہ کو رگیدنے کا کام لینا چاہتے تھے۔ افسانہ ناول کے مقابلہ میں کمتر، احقر یا چھوٹے پیمانے کی چیز ہے، یہ بات بھی کوئی نئی نہیں اور ہڈسن کی وجہ سے ہمارے طالبِ علم اس بحث کے تمام پہلوؤں سے اچھی طرح واقف ہیں۔ لیکن فاروقی جیسے نقّاد ہڈسن کو تو اپنی طالبِ علمی ہی کے زمانہ میں بہت پیچھے چھوڑ آئے تھے۔ چنانچہ

انھیں اس بحث کا ایک نئی نہج سے آغاز کرنا تھا۔ اگر فاروقی مختصر افسانہ کا ایک صنف کے طور پر مطالعہ کرتے، اس کے خصائص اور اس کے حدود اور ان حدود میں رہ کر اس نے جو کام کیے ہیں اس کا جائزہ لیتے، آج کل کے زمانہ میں ناول ہی کی طرح اسے جن دشواریوں کا سامنا ہے ان کا بیان کرتے، یہ دیکھنے کی کوشش کرتے کہ افسانہ چند کام ایسے بھی کر سکتا ہے جو ناول اور ڈرامے کی دسترس سے باہر ہیں، یہ دیکھتے کہ بھیڑ کے کلچر میں افسانہ سے کہیں زیادہ ناول کے کمرشیل ہونے کے امکانات بڑھ گئے ہیں، کیونکہ افسانہ مختصر ہونے کی وجہ سے اور مارکیٹ سے ناول کی مانند بندھا ہوا نہ ہونے کے سبب سنجیدہ آرٹ کے تجربات میں زیادہ آزاد رہ سکتا ہے، اگر وہ یہ بھی دیکھتے کہ تجربی ناول جب پلاٹ کردار اور واقعہ نگاری سے دست بردار ہوگیا اور شعور کے حسّاس ترین لمحات کا مظہر بنا تو رسمیہ ناول کے کینوس کی اسے ضرورت ہی نہ رہی کیونکہ اس کا مقصد نہ تو کردار کی تعمیر نہ عمل کی پیشکش رہا، نہ انسانی تعلقات اور فطرت کی پیچیدگیوں کا مطالعہ رہا بلکہ شعور کی رو، لاشعور کی فنتاسی، وجودی خوف اور کابوس کے علامتی اور استعاراتی بیان نے اسے ایک کیفیت، ایک موڈ، ایک حالتِ ذہنی کی ترجمان غنائیہ نظم میں بدل دیا تو پھر اس میں اور افسانہ میں سوائے طوالت کے فرق ہی کیا رہا — اگر فاروقی ان نکات کو سامنے رکھتے تو شاید ان کا مضمون دوسری نوعیت کا، زیادہ ہمدردانہ اور فکر انگیز ہوتا۔ بصورتِ موجودہ وہ ایک Teasing آرٹیکل ہے۔ ایک ہوشیار اور بے رحم بیرسٹر کی طرح وہ افسانہ نگار کو Corner کرنا چاہتے ہیں اور اپنے اس مقصد کے لیے وہ معمولی سے معمولی واقعہ سے بھی بڑے شواہد اخذ کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک چیخوف بڑا افسانہ نگار ہے لیکن اس نے ڈرامے نہ لکھے ہوتے تو اس کی قدر آدھی رہ جاتی۔ موپاساں کا نام بڑا ہے لیکن اس نے بھی منہ جھوٹا کرنے کی حد تک ایک ناول لکھا۔ فاروقی کے نزدیک موپاساں کا ناولٹ ''ایک عورت کی کہانی'' تو بڑے ناولوں کے زمرے میں آتا ہے۔ وہ اسی پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ اس کے افسانوں کی قدر پر جھاڑو پھیرنے کے لیے بڑی ذہانت سے اس جملہ کا اضافہ کرتے ہیں کہ یہ ناولٹ اس کو بقائے دوام بخشنے کے لیے بہت تھا۔ ایک جگہ وہ لکھتے ہیں:

''جناب! اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ ترقی پسندوں نے افسانہ کو اس لیے فروغ دیا کہ ادب سے جس قسم کا کام وہ لینا چاہتے تھے اس کے لیے

افسانہ موزوں ترین صنف تھا۔"

میں فاروقی سے پوچھتا ہوں کہ ترقی پسندی کا جتنا پرچار شاعری میں ہوا ہے کیا اس کا عشرِ عشیر بھی افسانوں میں ملتا ہے۔ نئے ادب کی تحریک کا دور اردو افسانہ کا سنہرا دور ہے۔ اتنی بڑی تعداد میں اتنے شاندار اور کامیاب افسانے اُردو میں نہیں لکھے گئے۔ زیادہ تر لکھنے والے حقیقت نگار تھے جنھیں ترقی پسندوں نے مشکل ہی سے شناخت کیا۔ ترقی پسندی کا پروپیگنڈا، کرشن چندر، احمد عباس، عصمت اور مہندر ناتھ اور چند دوسرے لکھنے والوں کی کہانیوں میں ملتا ہے اور یہ کہانیاں بھی انگلیوں پر گنی جا سکتی ہیں۔ منٹو، بیدی، غلام عباس، عزیز احمد، عصمت، ندیم اور دوسرے بے شمار افسانہ نگاروں نے ایسی کہانیاں لکھی ہیں جن کا ترقی پسند سماجیات سے دور کا بھی سروکار نہیں۔ اس کے برخلاف شاعری میں ترقی پسند خیالات کا عکس اس عہد کے لگ بھگ تمام شاعروں میں نظر آئے گا۔ وجہ یہ ہے کہ شاعری مجرد خیالات کی تبلیغ کا آسان ترین ذریعہ ہے۔ بلند آہنگی، خطابت، تھوڑی بہت صنعت گری کے ذریعہ ہر انقلابی نعرے اور تقریر کو ڈھلی ڈھلائی نظم کا روپ دیا جا سکتا ہے۔ اس کے برخلاف افسانہ خیال کو عمل کے ذریعہ پیش کرتا ہے اور اس عمل کی افسانوی ترتیب اور نشو و نما، اور اس کے ذریعہ کرداروں کی پیشکش میں فنکار کی تخلیقی صلاحیت کی کسوٹی ہوتی ہے۔ تک بندی شاعری ہی میں ہوتی ہے، افسانہ نگاری میں نہیں۔ شاعروں پر دورہ پڑتا ہے تو ہزاروں کی تعداد میں حب الوطنی کے گیت لکھ ڈالتے ہیں۔ ایسے دورے افسانہ نگاروں پر کم ہی پڑتے ہیں اور اگر پڑتے بھی ہیں تو وہ محض تک بندی سے کام نہیں لیتے، عمل اور کردار کی پیشکش کے ذریعہ وہ صورتِ حال کو ایک نئی معنویت بخشتے ہیں۔ فسادات پر لکھی گئی ترقی پسندوں کی نظمیں پڑھیے اور منٹو اور بیدی کے افسانے پڑھیے، میری بات واضح ہو جائے گی۔ آپ وقت کی قید کی بات کرتے ہیں۔ میں کہتا ہوں، ترقی پسندوں کی شاعری جتنی وقت میں قید ہے اتنے منٹو کے افسانے بھی نہیں۔ کہنے کا مطلب یہ کہ اصناف سخن کے تقابلی مطالعہ میں بہت سی نازک باتوں کا خیال کرنا پڑتا ہے۔ تنقید میں ایسا حتمی اور قطعی Stand لینے سے کام نہیں چلتا جیسا کہ فاروقی نے محولہ بالا مضمون میں لیا ہے۔

فکشن پر فاروقی کا دوسرا مضمون "آج کا مغربی ناول" ناول کے جدید نظریات اور تصورات سے بحث کرتا ہے۔ یہ بہت ہی دلچسپ اور فکر انگیز مضمون ہے۔ اس مضمون

میں فاروقی ایک جگہ لکھتے ہیں:

"پاسترناک کا تذکرہ مجھے اس بات کی یاد دلاتا ہے کہ تجربے کی بافت کے باوجود روایتی طرز کا ناول ابھی یورپ میں بھی ختم نہیں ہوا ہے اور نہ کبھی ختم ہوگا۔ جدید طرز کبھی بھی قدیم طرز کو پوری طرح مغلوب نہیں کرتا۔ اس میں حسب دل خواہ ترمیم ضرور کرتا ہے۔"

ان جملوں پر اردو ادیبوں کو خاص طور پر غور کرنا چاہیے۔ اگر اردو میں تسلیم شدہ طرز کے اچھے افسانے اور ناول نہیں لکھے جارہے تو اس میں قصور ان جدیدیوں کا نہیں ہے جو تجربی کہانیاں لکھتے ہیں۔ مغرب میں ناول کا حاوی رجحان آج بھی بالزاک اور ڈکنس کے ناولوں کا ہے۔ اور راب گریے، ساروت اور بتور کے اسالیب منفرد تجربات کی حدود سے نکل کر کسی میلان کی شکل اختیار نہیں کر پائے۔ روایتی طرز کے نئے اور دلچسپ ناول اور افسانے بھی ہم نہیں لکھتے تو یہ ہمارے تہذیبی انحطاط کا ثبوت ہے۔ تخلیقی بانجھ پن کے جس دور سے آج کا اُردو افسانہ گزر رہا ہے وہ تشویشناک ہے۔

مغرب کے نام سے متلی تو سبھی کو آتی ہے لیکن کوئی یہ نہیں دیکھتا کہ دوسری جنگ عظیم کے بعد جس تخلیقی گہما گہمی سے مغرب کے تہذیبی ایوان گونجتے رہے ہیں اس کے مقابلہ میں یہاں تو سناٹا ہے۔ فاروقی کا یہ مضمون تمام کا تمام مفکرانہ ہے، کیونکہ یہ نظریات اور تصوّرات سے بحث کرتا ہے۔ مضمون میں منفرد ناولوں کی ہیئت اور تکنیک پر بحث اسی حد تک ہے جس حد تک وہ کسی تصور کی توضیح کے لیے ضروری ہے۔ مضمون میں فاروقی کا اسلوب نہایت کفایت شعارانہ ہے لیکن اکثر ایجاز اہمال کو چھونے لگتا ہے۔ مثلاً:

"ناول بطور بیانِ واقعہ بنامِ وقت: یہ فرینک کرموڈ کی کتاب The Sense Of An Ending (۱۹۶۰ء) کا موضوع ہے۔ وقت کا احساس اختتام اور مکاشفے Apocalypse کا احساس ہے۔ ہر ناول کسی نہ کسی صورت میں Apocalypse کی طرف سفر کرتا ہے۔ لیکن آخری اختتام اور مکاشفہ دراصل موت ہے اس لیے ہر ناول موت کی طرف سفر کرتا ہے۔ کیا یہ ممکن ہے کہ وقت اور موت کی اس وحدت کو توڑا جاسکے۔ یہ ہر جدید ناول نگار کا مسئلہ ہے۔"

فاروقی کے یہاں اشکال کی ایسی مثالیں زیادہ نہیں ہیں۔ وہ اپنے خیال کو عموماً صفائی اور وضاحت سے پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اشکال کی طرف یہ اشارہ ان نقادوں کی تنبیہ کے لیے ضروری سمجھا گیا ہے جو اہمال اور اشکال کے ذریعہ پیچیدگی اور گہرائی کا فریب پیدا کرتے ہیں۔ مدرّسانہ تشریح، تفسیر اور مثالوں کے ذریعہ ادق نکات کی وضاحت کا سلیقہ مندانہ استعمال ہمارے اکثر مفکرانہ مضامین کے حوصلہ شکن اشکال کا تریاق ثابت ہوسکتا ہے۔ مغربی تنقید کی ایک اہم اسلوبی صفت یہی ہے کہ وہ پتھر کو پانی کردیتی ہے۔ مشکل ترین فلسفیانہ نکات اور نازک ترین خیالات کو ذہن نشین کرانے کے جو طریقے انھوں نے ایجاد کیے ہیں ان میں ہمارے نقادوں نے ابھی تک دلچسپی نہیں لی ہے۔ تفہیم کا پورا بار ہم قاری کے کندھوں پر ڈالنا چاہتے ہیں۔ عبادت بریلوی کی پیش پاافتادگی کا ایسا ردِ عمل کہ ہم وضاحتی اسلوب کی حسن آفرینیوں ہی سے ہاتھ دھو بیٹھیں، درست نہیں ہے۔ مثال ہمارے سامنے ان اساتذہ کی ہونی چاہیے جنھوں نے تدریسی اور تعلیمی اسلوب کو تشخصی، خلاّقانہ اور لچک دار بنایا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن کی طرح ایسی تنقید لکھنا گویا وہ جاٹوں کو سبق پڑھا رہے ہیں، کوئی پسندیدہ بات نہیں ہے۔ لیکن یہ بھی پسندیدہ بات نہیں ہے کہ ہر قاری کو کانٹ، اسپنوزا اور محمود ہاشمی سمجھ لیا جائے۔ کبھی کبھی خیال آتا ہے کہ فری لانس نقادوں کو زبردستی ایم۔اے۔ کی کلاس میں لکچر لینے پر مجبور کرنا چاہیے۔ اس طرح ان کے مفکرانہ اسلوب کی سنگلاخ مٹی شاید نرم پڑے لیکن یہاں معاملہ صرف اسلوب کی سنگلاخی کا نہیں ہے، پورے تنقیدی طریقۂ کار کا ہے۔ فاروقی اکثر وضاحت طلب اور بحث طلب بیانات کی اساس پر یا تو کسی مفروضہ کی تعمیر کرتے ہیں یا ان کی مدد سے کسی نتیجہ پر پہنچنا چاہتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ جن بیانات سے قاری کا ذہن سینکڑوں سوالات کی بھگدڑ سے گرد آلود ہوتا ہے، ان بیانات سے جو نتیجہ اخذ کیا جاتا ہے اسے اگر قاری قبول بھی کرتا ہے تو سوالیہ اور گرد آلود ذہن ہی سے قبول کرتا ہے۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے:

> ”سارتر سے اختلاف کی اوّلیت کا سہرا کامیو کے سر ہے لیکن اس سے باقاعدہ اختلاف روب گرئے نے کیا۔ اگرچہ سارتر اور کامیو دونوں ناول کو وقت کی بندش سے آزاد کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن سارتر کامیو کے The Outsider کو ناول نہیں مانتا۔ وہ کہتا ہے کہ اس کا غیر مسلسل زمانۂ حال جو اُن

تمام معنی خیز کڑیوں کا اخراج کردیتا ہے جو تجربہ (بہ معنی Experience) کا بھی حصہ ہے، اس کو ناول نہیں بننے دیتا۔ وقت سے بغاوت کے ضمن میں سارتر کی کوشش اتنی دور بھی نہیں جاتی۔ روب گرئے سارتر کے شاہکار Nausea کو ایک مربیانہ تبسم کے ساتھ برخاست کر دیتا ہے اور اسے بیش قیمت لیکن قدیمی فن پارے سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں کہ سارتر خود اس بات کا قائل ہے کہ وقت میں ایک واضح اور کھلی ہوئی غیر انقلابیت ہے۔ وقت واپس نہیں آتا۔ ہمیشہ اختتام اور مکاشفے کی طرف جاتا ہے جو موت ہے لیکن پھر بھی وہ حتیٰ الامکان اپنے ناول کو وقت میں قید رکھتا ہے۔"

مجھ جیسے لوگ اس پورے اقتباس کو پھٹی آنکھوں والے حیرت زدہ غبی طالب علم کی مانند پڑھتے ہیں۔ ہر بیان ذہن میں سوالات پیدا کرتا ہے۔ بحث طلب، روشنی طلب، معلومات طلب سوالات۔ ایسی تنقید ذہن کے بخیے ادھیڑتی ہے جنھیں سینے کے لیے پھر انگریزی کتابوں میں دھاگے کا سراغ ڈھونڈنا پڑتا ہے۔

فاروقی کی یہ بات درست ہے کہ مغربی ادب میں آج کا دور شاعری اور ڈرامے کا دور ہے۔ ناول روبہ زوال ہے۔ وہ کہتے ہیں: "اینٹی ناول جو آج کا ناول ہے ایک غیر معمولی قوت رکھتا ہے۔ لیکن اس کے امکانات محدود ہیں۔" فاروقی اگر مضمون کو اینٹی ناول تک محدود رکھتے تو شاید ان بہت سے فنکاروں کے تذکرے کی گنجائش نکل آتی جن کی عدم موجودگی سے مضمون میں تشنگی کا احساس پیدا ہو گیا ہے۔ پاسترناک، سولژنتسائن، نارمن میلر، ہنری ملر، نباکوف اور سارتر کی بجائے ہیلر، جان ہاکس، نتھانیل ویسٹ اور خصوصاً جوانا بارنس کے تجربات مخالف حقیقت پسندانہ ہونے کی وجہ سے زیادہ اہم ہیں۔ لیکن جدید مغربی ناول ایک بہت ہی وسیع اور پہلو دار موضوع ہے۔ نقاد کو اپنا دائرۂ کار محدود کرنا ہی پڑتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ اگر فاروقی قدیم طرز کے ناولوں کی بجائے اواں گارد کے تجربات تک اپنے دائرے کو محدود رکھتے تو زیادہ مناسب تھا۔ مغرب میں اواں گارد کے نظریات کی روشنی میں ان کے کارناموں کو اب سختی سے پرکھا جارہا ہے۔ مضمون میں روب گرئے پر فاروقی نے خوب لکھا ہے، لیکن روب گرئے کے نظریات زیادہ درشت تنقیدی محاکمہ کا تقاضا کرتے ہیں۔ میرے نزدیک روب گرئے

کے نظریات سے کہیں زیادہ بتور کی تخلیقات اہم ہیں اور ان تخلیات سے ناول کے فنکشن کے بارے میں جو تصورات جنم لیتے ہیں وہ زیادہ قابلِ غور ہیں۔ بتور پر فاروقی نے اچھا لکھا ہے، لیکن وہ زیادہ تفصیلی تذکرے کا مستحق ہے۔ فاروقی نے ساروت کے اس قول کی کہ ''کیا تم سمجھتے ہو کہ میں کسی پسماندہ ملک میں رہ کر روب گرئے پڑھ سکتا ہوں'' تنقیدی گرفت کرنے کی کوشش کی ہے جو اپنی جگہ دلچسپ ہے کیونکہ وہ اُس تصور پر ضرب لگاتی ہے جو آرٹ کے مسائل کو اقتصادیات سے الگ کر کے دیکھ نہیں سکتا۔ مادام ساروت کی تمام صناعی اور فنکاری Banality کے بیان پر صرف ہو جاتی ہے۔ اور اگر کوئی کہے کہ اس کی بعض تحریروں کا مطالعہ پیٹ بھروں کی عیاشی ہے تو درست ہے۔ لیکن روب گرئے کے مسائل وجودی اور فرد کی فطرت سے علیحدگی کے مسائل ہیں۔ لہٰذا سارتر کا اعتراض بالآخر وہی کمٹ منٹ کی پرانی بحث میں الجھاتا ہے اور فاروقی کا مضمون اسی بحث پر ختم ہو جاتا ہے۔ وہ کامیو کا ایک قول نقل کرتے ہیں:

''اگر ہم عصر فنکار تاریخ کے لائے ہوئے کرب و بلا کو نظر انداز کرتا ہے تو گویا فضول یاوہ گوئی میں عمر صرف کرتا ہے۔''

فاروقی کہتے ہیں کہ میرا خیال ہے کہ ''وابستگی کے موضوع پر بس اسی بات کو حرفِ آخر سمجھنا چاہیے۔'' میں نہیں سمجھ پایا کہ اتنے صاف بیان کے باوجود لوگوں نے فاروقی کو ہیئت پسند اور جمال پرست کون سی بنیاد پر کہا ہے۔ لیکن وابستگی کے تصور کو ہمارے نام نہاد معاشرتی نقادوں نے جس طرح پابستگی اور آئیڈیولوجی کی ذہنی غلامی میں بدل دیا ہے اس کے پیش نظر کامیو کا یہ بیان بھی حرفِ آخر نہیں بنتا۔ وابستگی پر زیادہ منضبط منطقی اور استدلالی بحث کی ضرورت تھی اور یہ بحث فاروقی نے اپنے معرکتہ الآرا مضمون ''ادب کے غیر ادبی معیار'' میں کی ہے۔ یہ فاروقی کا بہترین مفکرانہ مضمون ہے۔ اس مضمون میں فاروقی کے استدلالی طریقۂ کار کے جوہر کھلتے ہیں اور ان کی نظر موضوع کے تمام پہلوؤں کا جامعیت سے احاطہ کرتی ہے۔ اس کا اندازِ بیان شخصی، چمک دار اور بذلہ سنج ہے۔

اردو میں جدیدیت کے آغاز کے ساتھ معاشرتی تنقید کا انحطاط رونما ہوا۔ وابستگی کا موضوع ڈوبتے ہوئے معاشرتی نقادوں کے لیے تنکے کا سہارا بن گیا۔ سارتر اور کامیو جیسے ادیب، جن کا ذکر کسی زمانہ میں ترقی پسند قبرستانی ادب کے ضمن میں کیا کرتے تھے،

اب ان کے لیے مسیحائے وقت ثابت ہوئے۔ دراصل معاشرتی نقادوں کو زور دینا چاہیے تھا ادب کی عصری آگہی پر۔ انھوں نے اصرار کیا ایک مخصوص نظریۂ حیات کی وابستگی پر۔ عصری آگہی پر وہ زور دیتے تو انھیں پتہ چلتا کہ عصری آگہی اگر کہیں ہے تو اواں گارد اور جدیدیوں کے ادب ہی میں ہے۔ باقی جو کچھ بچتا ہے وہ یا تو اوسط جبیں رسمیہ ادب ہے یا کمرشیل ادب ہے یا ریاست کی کاسہ لیسی یا سیاست کی فارمولا بازی ہے۔ نئے معاشرتی نقادوں میں اتنی سمجھ بوجھ نہیں تھی کہ جدید ادب کی عصری آگہی کی نوعیت کو سمجھ کر اس پر سماجی، اخلاقی اور نفسیاتی زاویہ سے سخت تنقید کرتے جیسا کہ روب گرئے، سارتر، بتور اور بیکٹ پر مغرب کے کلاسیکی مزاج والے نقادوں نے کی ہے۔ اردو کے نئے معاشرتی نقاد اپنی پرانی صحافتی روایت سے چمٹے رہے اور صالح اور صحت مند اور عوام دشمن اور حیات دشمن کلی شیز کی نقاب تلے اپنے محدود مطالعہ، ناقص فکر اور دانشورانہ دیوالیہ پن کو چھپاتے رہے۔ آج بھی وہ وابستگی پر اس طرح قلم رانی کرتے رہتے ہیں گویا فاروقی کا مضمون اردو میں نہیں بانگلزو میں لکھا گیا ہے جسے وہ سمجھ نہیں پاتے۔ وہ اتنی سی بات نہیں سمجھتے کہ اختلافی مسائل پر لکھتے وقت جب تک مخالف کے پیش کردہ نکات اور دلائل کا بطلان نہ کیا جائے ہر تحریر یک طرفہ اور ادّعائی ہوگی اور انھی مباحث کی تکرار کرتی رہے گی جن کی تردید ہو چکی ہے۔ کسی بھی موضوع پر لکھی گئی اہم تحریروں کو نظر انداز کر کے اس موضوع پر کوئی نئی، تازہ اور فکر انگیز بات نہیں کہی جا سکتی۔ وابستگی کے حامی نقاد بار بار اس Solipsism کا شکار ہوتے ہیں کہ ناوابستگی بھی ایک قسم کی وابستگی ہی ہے۔ اس کا منطقی جواب فاروقی سے سنیے:

> ”یہ کہنا کہ ناوابستگی بھی ایک طرح کی وابستگی ہے، کیونکہ آخر آپ ناوابستگی کے اصول سے وابستہ ہیں، محض ایک عقلی گدا ہے۔ کیونکہ جس وابستگی کی پہلی شرط ناوابستگی ہو اسے وابستگی کہہ ہی نہیں سکتے۔ وابستگی کا تقاضا یہ ہے کہ جس نظریۂ حیات کو مان لیا گیا ہے، اس کے بنائے ہوئے اصول و ضوابط یا اس نظریۂ حیات کے وضع کرنے والے لوگوں کے بنائے ہوئے اصول و ضوابط کو بے چوں و چرا قبول کر لیا جائے اور انھی کی روشنی میں اپنا لائحۂ حیات مرتب کیا جائے۔ ناوابستگی اس انضباط و انضمام کی نفی کرتی ہے لہٰذا اسے وابستگی نہیں کہہ سکتے۔“

مضمون کا وہ حصہ بہت ہی دلچسپ ہے جس میں وابستگی کی نفسیاتی وجہ بیان کرتے ہوئے شاعر کے فادر امیج ہونے پر خیال آرائی کی گئی ہے۔ اس ضمن میں شاعر کی اخلاقی شخصیت اور تخلیقی شخصیت، اظہار ذات کا مسئلہ اور اسٹبلشمنٹ سے تعلق پر نہایت فکر انگیز خیالات ملتے ہیں۔ یہ مضمون فنکار کی تخلیقی آزادی کا عہد نامہ ہے:

"شاعر جس ذات کا اظہار کرتا ہے وہ ایک انتہائی پیچیدہ، پُراسرار اور تقریباً ناقابلِ فہم چیز ہے، اظہارِ ذات پر اصرار کرنے والے صرف یہ چاہتے ہیں کہ اس پیچیدہ اور پراسرار چیز کو ظاہر کرنے کی پوری آزادی ہو۔ اس کے اوپر سیاسی احرام و تحریم کے پردے نہ ہوں۔"

ایک اور مقام پر لکھتے ہیں:

"...... شاعری جانے بوجھے، پہلے سے سمجھے ہوئے، خارج سے حاصل شدہ، پہلے سے منظور شدہ تجربات کے اظہار کا نام نہیں ہے، بلکہ شاعری کی حیثیت ایک انکشاف کی سی ہے ...... وابستگی اسی بنیادی اصول کی نفی کرتی ہے کیونکہ نظریہ بند شاعر کے Responses اُس کے نظریہ کے محکوم ہوتے ہیں۔"

ان اقتباسات کو پیش کرنے سے میرا ایک ہی مقصد ہے۔ میں یہ بتانا چاہتا ہوں کہ وہ لوگ جو فاروقی کو ایک خاص قسم کا ہیئت پسند اور اسلوبیات کا ماہر نقاد سمجھتے ہیں اور اس خوش فہمی میں مبتلا ہیں کہ اخلاقی قدروں اور اونچے آدرشوں کے لیے لڑنے کا ٹھیکہ انھی نے لے رکھا ہے۔ اگر فاروقی کو غور سے پڑھتے تو انھیں پتہ چلتا کہ فاروقی نے چند تہذیبی قدروں کے تحفظ کی خاطر، فنکار کی تخلیقی آزادی کی خاطر، عامیانہ آرٹ کی میلی پرچھائیوں سے ہائی آرٹ کی سوفسطائیت کو بچانے کی خاطر، اور شاعری کو ریاست اور سیاست کی باندی کے طور پر نہیں بلکہ شاعری ہی کے طور پر زندہ رکھنے کی خاطر خیالات کی جنگ لڑی ہے۔ فاروقی نے ان غلط ادبی اور تنقیدی مُتھس کو سبو تاج کیا ہے جو سیاسی مصلحتوں کی تراشی ہوئی تھیں۔

محولہ بالا مضامین کے علاوہ فاروقی کے غالب پر پانچ مضامین اور یےٹس، اقبال اور ایلیٹ پر مضمون اس بات کا مزید ثبوت ہیں کہ فاروقی کو محض ہیئت پسند کہہ کر رد کرنا ناقدانہ بے ایمانی ہے۔ یہ تمام مضامین مفکرانہ ہیں اور اہم تصورات سے بحث کرتے ہیں۔ اقبال پر مضمون ٹھوس فلسفیانہ تفکر کا شاندار نمونہ ہے۔ فاروقی کو اپنی فلسفہ دانی کی

نمائش کا شوق نہیں ہے۔علم وفضل کے نمائشی انداز سے احتراز فاروقی کے تنقیدی اسلوب کی امتیازی خصوصیت ہے۔ میں پہلے بتا چکا ہوں کہ ہماری تنقید خصوصاً غیر مکتبی تنقید اسکالر شپ کے وقار سے محروم ہوتی گئی ہے۔اس کی وجوہات کچھ بھی رہی ہوں لیکن خود سرائیوں، بلند جبیں ذوقِ سخن کی نمائش، ہمعصر سماجی اور سیاسی مسائل کا صحافتی بیان،اور بھلی بھلی اخلاقی باتیں اس خلا کو پُر نہیں کر سکتیں،جو تنقید میں علمی مطالعہ، تحقیقی چھان بین، اپنی ادبی روایت کے شعور اور فلسفیانہ تفکّر کے فقدان سے پیدا ہوا ہے۔

اقبال، یے ٹس اور ایلیٹ میں مشابہت کے پہلو تلاش کر کے فاروقی نے ایک اہم ادبی نکتہ کو روشن کیا ہے اور وہ یہ کہ تہذیبی، تمدنی اور تاریخی اختلافات کے باوجود شاعری جب حیات وکائنات کی حقیقت کے انکشاف کا ذریعہ بنتی ہے اور موت وحیات، وجود وعدم اور وقت وابدیت کی ماہیت کی تلاش کرتی ہے تو مختلف شاعروں کی فکری اور جذباتی کیفیات اپنے تمام اختلافات اور منفرد خصوصیات کے باوصف مماثلت کے چند ایسے پہلو رکھتی ہیں جن کا مطالعہ ہمیں بتاتا ہے کہ اسراری تجربے اور اس کے اظہار کی مختلف منزلوں میں انھوں نے کیا کیا محسوس کیا۔ مضمون میں جو بات اُبھر کر سامنے آتی ہے وہ یہ ہے کہ تینوں شاعروں کی کشمکش ایک ہے، نجات کے راستے مختلف ہیں۔ لیکن تلاش حقیقت اور اظہار ذات کی کشاکش ایک ہے، گو اظہارِ ذات کی صورتیں مختلف ہیں۔ مضمون اس وجہ سے بھی بہت اہم ہے کہ اقبال کی صحت مندی اور ترقی پسندی کے مقابلہ میں ہم یے ٹس اور ایلیٹ کو ایک معنی میں بے وضو شاعر ہی سمجھتے آئے ہیں۔ ایک پیگن، ایک کیتھولک اور ایک اسلامی شاعر کی اسراری ہوشمندی اور شاعرانہ کشمکش کا اتنا ہمدردانہ اور نکتہ رس بیان پڑھ کر ہم محسوس کرتے ہیں کہ وہ شاعری جو انکشافِ حقیقت کی شاعری ہے، جو اسراری تجربات، وجودی مسائل اور ذات کی آگہی سے سروکار رکھتی ہے، اظہار و بیان کی کیسی دشوار گذار منزلوں سے ہو کر گذرتی ہے، مضمون ادق ہے لیکن اس کا ہر جملہ دعوتِ فکر دیتا ہے اس لیے عرق ریز مطالعہ کا مستحق ہے۔

فاروقی کا معرکتہ الآرا مضمون ''شعر، غیر شعر اور نثر'' ہے۔ اس مضمون میں انھوں نے شاعری کے کچھ ایسے خواص، معیار اور نشانیاں مقرر کرنے کی کوشش کی ہے جن کے بارے میں یہ کہا جا سکے کہ وہ اگر کسی تحریر میں موجود ہوں تو وہ اچھی شاعری ہے۔ ایک طویل بحث، جس کے دوران وہ شاعری کو کلامِ موزوں سے، شعر کو نثر سے،

شاعری کو شاعرانہ نثر سے اور نثری شاعری سے الگ کرتے جاتے ہیں اور شعر کی زبان اور اسلوب، ہیئت کے مسائل اور حسن کے معیار، تشبیہ، استعارے اور علامت کی پہچان، اظہار میں ابہام، تناؤ اور طنز کی خصوصیات اور لفظ کے جدلیاتی استعمال کے تصور پر عالمانہ مدلل اور مثالوں سے بھرپور گفتگو کرتے جاتے ہیں — غرض یہ کہ ایک طویل بحث جو زبان دانی کے ریگ زاروں، علمِ بیان کی سنگلاخ چٹانوں اور شعر و جمالیات کی سرسبز وادیوں سے بڑے پیچ کھا کر گذرتی ہے، شاعری کی ایک نئی تعریف پر جا کر منتج ہوتی ہے۔ مضمون کے پہلے جملے "کیا شاعری کی پہچان ممکن ہے" کا جواب مضمون کے آخر میں ملتا ہے: "جس تحریر میں موزونیت اور اجمال کے ساتھ ساتھ جدلیاتی لفظ یا ابہام ہوگا وہی شاعری ہوگی۔" مضمون پڑھتے وقت اس بات کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے کہ شاعری کی کوئی بھی تعریف آخری تعریف نہیں ہوتی اور مذاقِ سلیم وقت اور شاعری کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ شاعری کی از سرِ نو تعریف کرنی پڑتی ہے۔ ہر نقاد نظریہ ساز نہیں ہوتا لیکن ہر بڑا نقاد نظریہ سازی کی طرف پیش قدمی کرتا ہے۔ ہر نظریہ درست نہیں ہوتا لیکن ہر بڑا نظریہ اگر کلی نہیں تو جزوی صداقت کا حامل ضرور ہوتا ہے اور مرورِ ایام کے ساتھ از کار رفتہ ہو جانے کے باوجود اس کی بعض تفصیلات سے شاعری کی خصوصیات کی نشاندہی کا کام لیا جا سکتا ہے۔ فاروقی مضمون کے اخیر میں لکھتے ہیں:

> "اب وقت آگیا ہے کہ ہم نثری خواص والی شاعری پر ایمان لانے سے انکار اور شعر کی سالمیت کا اعلان کریں۔"

فاروقی کو شعر کی سالمیت کا اعلان کرنے کی ضرورت کیوں پڑی۔ اس سوال کے جواب میں ہمیں جدید شاعری کی پوری تاریخ بیان کرنی پڑے گی، جو زیادہ سے زیادہ پیچیدہ، مبہم، استعاراتی، علامتی، شخصی اور داخلی بنتی گئی ہے۔ اس سلسلہ میں جدید تنقید کے اس میلان کو بھی نظر کے سامنے رکھیے جو شیکسپیئر کے ڈراموں کو بطور نظم کے یعنی اسطور کے شاعرانہ اظہار کے طور پر دیکھتا ہے۔ منظوم ڈرامے کو غنائیہ شاعری کی سطح پر کھینچ لانے کی یہ کوشش نثری خواص والی شاعری سے جدید ذہن کی بیزاری کا ثبوت فراہم کرتی ہے۔ لیکن نثری خواص والی شاعری کو شدید شاعری، غنائی شاعری یا حقیقی شاعری یا خالص شاعری سے الگ کرنا اتنا آسان نہیں ہے۔ ورڈزورتھ اور بائرن کے

کلام کے سپاٹ نثری حصّوں کو خارج کرتے کرتے اور ''فطری جادو'' والی شاعری کا انتخاب کرتے کرتے آرنلڈ کا بھی سانس پھول گیا تھا۔ یہ ٹھیک ہے کہ ہر کلامِ موزوں شاعری نہیں ہوتا اور اب طب اور کھیتی باڑی پر کتابیں موزوں اشعار میں نہیں بلکہ نثر میں لکھی جاتی ہیں۔ لیکن یہ دیکھنے کے لیے کہ شاعری سے محض غنائیہ کا نہیں بلکہ بیانیہ کا کام بھی لیا گیا ہے، ہمیں ہومر اور ڈانٹے (یا نظامی گنجوی اور رومی) تک جانے کی ضرورت نہیں۔ خود کالرج، ورڈز ورتھ اور بائرن جیسے غالی رومانیوں کی شاعری میں بیانیہ کو شاعری، اور اکثر شدید ترین غنائی شاعری کا روپ اختیار کرتے دیکھا جا سکتا ہے۔ شاعری کو غنائیت تک محدود کرنے اور غنائیت کو موسیقی کی غیر قطعیت تک لے جانے کی کوششوں اور ان کی ناکامی سے ہم واقف ہیں۔ ڈانٹے اور شیکسپیئر، ملٹن اور ورڈز ورتھ اور بائرن کو ان کے شدید ترین اور حساس ترین لمحات میں دیکھنے کی کوشش اور ان کے کلام سے دو آتشہ عناصر کی کشید کبھی کامیاب نہیں ہوتی۔ قاری کے ہاتھ میں مکمل بائرن یا ورڈز ورتھ دے دیجیے، اسے سپاٹ بیانات کے بنجر علاقے الانگنے پھلانگنے میں کوئی دقت نہیں ہوگی۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ آج کا شاعر ایسی طویل نظمیں لکھنا پسند کرے گا جس کے اکثر ٹکڑے سپاٹ نثری بیان کے قریب ہوں۔ شاعری کے داخلی، شخصی اور علامتی بننے کا مطلب ہی یہ ہے کہ زبان کا حوالہ جاتی یا فطرت پسندانہ یا منطقی استعمال کم اور مبہم، جدلیاتی، اور کیسرر کے الفاظ میں اسطور سازانہ استعمال زیادہ ہونے لگا ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ جدید شاعری میں نثر کے خواص نہیں ہیں۔ علی الرغم اس کے مغرب کی جدید شاعری کی تو کوشش ہی یہ رہی ہے کہ وہ زیادہ سے زیادہ نثر کے محاورے، نثر کی نحوی ترتیب اور نثر کے ڈکشن کو اپنا کر اس میں شاعرانہ شدّت پیدا کر کے ایک ایسا اسلوب تخلیق کرے جو جدید سائنسی اور صنعتی دنیا کی ترجمانی زیادہ صفائی اور چوکسائی سے کر سکے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو ایذرا پاؤنڈ، ایلیٹ اور آڈن کا اسلوب اپنے پیشرو شاعروں کے شیریں خوابناک رومانی اسلوب کا ردِ عمل ہے اور ایک معنی میں مخالف شاعرانہ اسلوب ہے۔ یعنی غیر شاعرانہ لفظیات اور نثری نحوی ترکیب کو شاعری میں بدلنے کی کوشش ہے۔ آڈن نے تو خیر شاعری کے ذریعہ پورے انگریزی سماج پر طنز کی کمند پھینکی ہے اور صحافتی جارگون اور سائنسی مضامین کی ٹیکنیکل بند شوں تک کو استعمال کر ڈالا ہے۔ لیکن ایلیٹ کی شاعری کے رومانی عناصر تسلیم کرنے

کے باوصف اس کے نوکلاسیکی تصور کی کارفرمائی اس کے اسلوب میں صاف دیکھی جاسکتی ہے۔ کلاسیکیت کو پھر سے مقبول بنانے میں ہیوم کے اس مضمون کی بڑی اہمیت ہے جو اُس نے کلاسیکیت اور رومانیت کے موضوع پر لکھا ہے۔ اگسٹن عہد میں شاعری عقلیت اور فطرت کی سچائی کی غلام تھی۔ رومانیوں نے اس غلامی سے نجات دلائی۔ شاعرانہ صداقت کے لیے ضروری نہیں رہا کہ اس کی تصدیق اب فطرت کے حقائق سے ہو۔ لیکن اس سلسلہ میں یہ بات بھی کہی جاتی ہے کہ فطرت شاعرانہ تخئیل کی تادیب کا کام بھی کرتی تھی۔ رومانی شاعر تو خیر بہت بڑے شاعر تھے لیکن وکٹورین عہد کے شعرا اور خصوصاً جارجین شاعروں کے یہاں شاعرانہ تخئیل کے Vague بننے کا نتیجہ یہ ہوا تھا کہ ہیوم نے اپنے مضامین اور امیجسٹ تحریک کے ذریعہ پھر سے شاعری کو قطعی ٹھوس اور Precise بنانے کی کوشش کی۔ مجھے ٹھیک سے یاد نہیں آرہا لیکن شاید ہیوم نے ہی یہ بات کہی تھی کہ شاعروں کو ہوائی قلعے ضرور بنانے چاہئیں لیکن یہ قلعے ٹھوس اور سنگین ہونے چاہئیں۔ اس ضمن میں ایذراپاؤنڈ کے دو قول یاد رکھیے۔ ایک تو یہ کہ شاعری اتنی ہی اچھی لکھی جانی چاہیے جتنی کہ نثر اور دوسرا یہ کہ جس نے موپاساں کی نثر کو نہیں پڑھا وہ دورِ جدید میں شعر نہیں کہہ سکتا۔

دراصل پہلی جنگِ عظیم کے بعد کے شاعر محسوس کر رہے تھے کہ ان کا دور سائنس کا دور ہے اور سائنس کی زبان نثر ہے اور روحِ عصر کی گرفت کے لیے شاعری کی زبان کو زیادہ سے زیادہ نثر کے قریب ہونا چاہیے۔ یہی نہیں بلکہ سرریئلزم کی ناک کے نیچے ۳۰ء کی نسل کے شاعروں نے شاعرانہ حقائق کو عصری حقائق کے قریب لانے کی کوشش کی، اور شاعری کو زیادہ تجزیاتی، حقیقت پسندانہ اور دانشورانہ بنایا، اور طنز اور قولِ محال کو حقیقت کی نقاب کشائی کے لیے استعمال کر کے شعری اسلوب میں نثری خواص کا نہایت ذکارانہ استعمال کیا۔ ایلیٹ نے میٹافیزیکل شعرا کے اسلوب کو، جسے عموماً غیر شاعرانہ اور فلسفیانہ بحث کا اسلوب سمجھا جاتا تھا، اپنا کر اپنے اسلوب کو زیادہ ٹھوس، کرارا اور دانشورانہ بنایا۔ دل اور دماغ، عقل اور احساس کی جس ثنویت کا وکٹورین شعرا شکار تھے اسے ایلیٹ نے ختم کیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ شاعری غیر محسوس خیال، اور شاعرانہ تراکیب اور موہوم لیکن خوش آہنگ الفاظ اور گنگناتی یا اونگھتی ہوئی بحروں کے ذریعہ زبردستی پیدا کیے ہوئے جذبہ کی بجائے ایسی معنویت کی حامل ہو گئی جسے ذہن سے سمجھا بھی جاسکتا تھا

اور ایک تجربہ کے طور پر محسوس بھی کیا جاسکتا تھا۔ شاعری پر نثر کے اثرات کا جائزہ لیتے وقت امریکی شاعروں خصوصاً والٹ وہٹ مین، رابرٹ فراسٹ، کارل سینڈ برگ، ای ای کمنگز اور بہت سے جدید شاعروں کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اردو اس معاملہ میں بہت پیچھے ہے۔ جدید شاعر بھی شاعرانہ زبان کی سحر انگیزیوں سے ابھی باہر نہیں آسکے۔ وہ نثریت کے شکار ہو جاتے ہیں لیکن نثر کے محاورے کو شدید شاعرانہ روپ نہیں دے سکتے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ ہماری شاعری کے پیچھے نثر کی وہ روایت نہیں ہے جو مغرب میں ناول، ڈرامے، انشائیہ، فلسفہ اور صحافت کی صورت میں صدیوں سے موجود ہے۔

ان باتوں کو بیان کرنے سے میرا مقصد یہ بتانا ہے کہ شعر، غیرشعر اور نثر کا معاملہ اتنا آسان نہیں ہے جتنا ہم سمجھتے ہیں۔ میں تو عالم برزخ کا باشندہ ہوں اور ان لوگوں کا تماشہ کیا کرتا ہوں جو پل صراط سے گزرتے ہیں اور ہر تماش بین کے مانند اکثر ان آزمائشوں کا بھی اندازہ نہیں لگا سکتا جن کا سامنا نقاد یا فنکار کو ہوتا ہے۔ مندرجہ بالا سطور میں جو باتیں بیان کی گئی ہیں ان کی حیثیت محض شبہات کی ہے اور سردست میں اس کی ضرورت نہیں سمجھتا کہ فاروقی کے نظریہ کے بطلان کے لیے انھیں منطقی دلائل کا روپ دوں۔ فاروقی کہتے ہیں:

> "آخری نتیجہ یہ ہے کہ وہ خواص جو نثر کے ہیں یعنی بندش کی چستی، برجستگی، سلاست، روانی، ایجاز، زور بیان، وضاحت وغیرہ وہ اپنی جگہ پر نہایت مستحسن ہیں لیکن وہ شاعری کے خواص نہیں ہیں اور ان کا ہونا کسی موزوں و مجمل تحریر کو شاعری نہیں بنا سکتا۔ اسے نثر سے ممتاز اور برتر ضرور بنا سکتا ہے۔"

یہ فاروقی کے مضمون کا ایک بہت ہی اہم بیان ہے۔ فاروقی دراصل دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی الگ کرنا چاہتے ہیں۔ گویا انھیں اس بات سے انکار نہیں ہے کہ شاعری میں نثر کی خصوصیات ہوتی ہیں اور ہو سکتی ہیں لیکن انھیں اس بات پر اصرار ہے کہ ان کے ہونے سے شاعری شاعری نہیں بنتی اور ان کے نہ ہونے ہی میں شاعری کی عافیت ہے۔ چنانچہ وہ کہتے ہیں:

> "شاعری یا تو شاعری ہوگی یا نہ ہوگی۔ وہ بیک وقت شاعری اور نثر نہیں ہو سکتی۔"

لیکن جدید شاعری نے جس وسیع پیمانہ پر نثری خصوصیات کو اپنایا ہے ان کی موجودگی میں فاروقی کا نظریہ صرف ایک خاص قسم کی شاعری کے لیے ہی درست ثابت ہو سکتا ہے، ورنہ مثلاً آڈن کی شاعری میں نثر کے وہ تمام خواص موجود ہیں جن کا فاروقی نے بیان کیا ہے۔ آپ کہیں گے ان خواص کی وجہ سے آڈن کی شاعری اکثر شاعری نہیں رہتی۔ میں کہوں گا جہاں اس کی شاعری شاعری رہتی ہے وہاں بھی یہ خواص موجود ہوتے ہیں۔ پھر اس بات پر بھی غور کیجیے کہ شاعری کے زیر اثر جائس، ورجینیا وولف اور دوسرے فنکاروں کے یہاں، جو تخلیقی نثر کے نمائدہ فنکار ہیں، اگر ہم علامت، ابہام، ایجاز، شدّت اور دوسری شاعرانہ خصوصیات کی موجودگی محسوس کرتے ہیں تو نثر کے زیرِ اثر شاعری میں جو خصوصیات پیدا ہوئی ہیں یعنی بندش کی چستی، برجستگی، روانی، ایجاز، زورِ بیان، وضاحت وغیرہ اسے کیوں برداشت نہیں کر سکتے۔ فاروقی کے ان اصولوں کی صداقت کی پرکھ کے لیے ضروری ہے کہ ان کی کسوٹی پر جدید و قدیم شاعری کے اہم حصّہ کو پرکھا جائے۔ فاروقی نے مضمون میں یارانِ سخن کو اس بحث میں حصہ لینے کی دعوت بھی دی ہے۔ مصیبت یہ ہے کہ ہمارے نقّاد پٹے پٹائے راستوں کو چھوڑنا پسند نہیں کرتے ورنہ مثلاً ترقی پسند اور مارکسی نقّاد جدیدیوں پر سیاسی طنز کرنے کی بجائے فاروقی کی بوطیقا کے خلاف کمربستہ ہو جاتے تو نثری خواص والی شاعری پر ایک نئے زاویہ سے روشنی پڑتی۔ لیکن اس کام کے لیے انھیں بہت سے ایسے شاعروں کو پڑھنا پڑتا جن کا میں نے اوپر ذکر کیا ہے۔ ایسے شاعروں کو پڑھنے سے آپ تو جانتے ہی ہیں ترقی پسندوں پر غسل واجب ہو جاتا ہے۔

میں نے نثر اور شاعری کی مماثلت کے متعلق جو باتیں کہی ہیں اس سے سہل پسند طبائع، جن میں راقم الحروف بھی شامل ہے، فوراً اس نتیجہ پر پہنچیں گی کہ یہ جھنجھٹ ہی بے کار ہے۔ نثر اور نظم میں بہت زیادہ فرق نہیں رہا اور اگر فرق ہے تو معمولی ہے، یا اس فرق کو کھلی آنکھ سے پہچانا جا سکتا ہے، خواہ مخواہ فقیہانہ موشگافیوں کی کیا ضرورت۔ لیکن اس سے تنقید کا مسئلہ حل نہیں ہوتا۔ امتیاز کی ضرورت اس وقت تو اور زیادہ ہو جاتی ہے جب قربت اور مماثلت اتنی نازک صورت اختیار کرے کہ حسِ امتیاز مفلوج ہو جائے۔ فاروقی اپنا کام اس وقت شروع کرتے ہیں جب دوسرے لوگ تھک ہار کر بیٹھ جاتے ہیں۔ جو کام فاروقی کرنا چاہتے تھے اس کی تکمیل اس وقت تک ممکن نہیں تھی

جب تک وہ ان تمام شبہات اور معروضات کا ازالہ نہ کریں جو میں نے بیان کیے ہیں۔ فاروقی کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے اور اس معاملہ میں وہ اردو کے بے نظیر نقاد ہیں کہ وہ ان تمام اعتراضات اور دلائل سے واقف ہوتے ہیں جو اُن پر کیے جاسکتے ہیں۔ فاروقی نے موزونیت، اجمال، جدلیاتی لفظ یا ایہام کو شاعری کے خواص بتائے ہیں۔ ان کے نزدیک موزونیت اور اجمال شاعری کے اجزائے مستقلہ ہیں۔ یہ تو شاعری میں ہوں گے ہی۔ اور ان کے علاوہ شاعری میں یا تو جدلیاتی لفظ ہوگا یا ایہام یا دونوں۔ کسی ایسے شعر کا تصور ممکن نہیں جس میں ان دو میں سے ایک بھی نشانی نہ ہو اور پھر بھی وہ شاعری ہو۔ لیکن اوپر میں ایک شبہ کا اظہار کر چکا ہوں کہ فاروقی نے جو نثر کی خصوصیات بتائی تھیں، یعنی برجستگی، سلاست، بندش کی چستی وغیرہ، وہ اگر موزوں اور مجمل کلام میں پائی جائیں تو کیا وہ شاعری کہلانے کا مستحق نہیں ہوگا۔ فاروقی کہتے ہیں کہ موزونیت اور اجمال کے پہلو بہ پہلو کسی شعر میں وہ خواص پائے جائیں جن کو برجستگی، سلاست، بندش کی چستی، بے تکلفی، خوش طبعی، مزاح، طنز، رعایتِ لفظی کا پیدا کردہ لطف وغیرہ کہا جاسکتا ہے۔ لیکن چونکہ یہ خواص نثر میں بھی پائے جاسکتے ہیں، بلکہ اکثر نثر کے ہی خواص ہیں اس لیے یہ کلامِ موزوں اور مجمل کو شاعری تو نہیں بنا سکتے لیکن اسے نثر سے ممتاز ضرور کر دیتے ہیں۔ فاروقی ایسی تحریر کو حوالے کی غرض سے شاعری کا نام تو دے سکتے ہیں لیکن تنقید کی زبان میں اسے غیر شعر کہنا پسند کریں گے۔ فاروقی آگے چل کر کہتے ہیں کہ:

> ''ہاں یہ ممکن ہے کہ کسی کلام میں شاعری بھی ہو اور ساتھ ہی ساتھ متذکرہ بالا نثری خواص میں سے بھی کچھ خواص موجود ہوں۔ اگر ایسا ہے تو یہ اس شاعری کا وصفِ اضافی ہوگا، وصفِ ذاتی نہ ہوگا اور اس وصفِ اضافی کا وجود یا عدم وجود، شعر کی قیمت بحیثیت شاعری نہ گھٹائے گا نہ بڑھائے گا کیونکہ شاعری کی حیثیتِ شعر کی قیمت صرف ان چار خواص کے تابع ہوگی جن کا میں نے ابھی ذکر کیا۔''

فاروقی چونکہ خالص شاعری کی تعریف متعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں اس لیے شعر کی نثری خوبیوں کو غیر شعر کا نام دیتے ہیں۔ گو وہ یہ تسلیم کرتے ہیں کہ دنیا کی شاعری اور علی الخصوص اردو اور فارسی کی شاعری ایسے اشعار سے بھری پڑی ہے اور وہ

یہ بھی تسلیم کرتے ہیں کہ وہ ایسے کلام سے لطف اندوز ہوتے ہیں اور اسے نثر سے الگ اور مختلف سمجھتے ہیں اور یہ بھی نہیں کہ اسے وہ مستحسن نہیں سمجھتے۔ البتہ نظریۂ شعر کو افراتفری سے محفوظ رکھنے کے لیے اسے غیر شعر ہی کی کا بک سے غٹرغوں کرتا ہوا سننا پسند کرتے ہیں۔

فاروقی شاعری کو نثر سے الگ کرتے ہیں لیکن سرِدست یہ بحث نہیں اٹھاتے کہ شاعری نثر سے بہتر ہے یا اب نثر وہ تمام کام کر سکتی ہے جو آج تک شاعری کے دائرۂ عمل میں آتے تھے۔ اس طرح وہ ایڈ منڈ ولسن سے، جس کے مضمون کا عنوان ہی یہ ہے کہ ''کیا شعر قریب المرگ تکنیک ہے'' سے بالکل مختلف راستہ اپناتے ہیں۔ ایڈ منڈ ولسن نے تو صاف کہا ہے کہ جہاں تک نابغہ اور آرٹ کا تعلق ہے فلابیر ڈانٹے سے کمتر درجہ کا نہیں ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ بعض نثر پاروں میں زبان کا تخلیقی استعمال اتنی شدت سے ہوا ہے کہ یہ بتانا ممکن نہیں رہتا کہ انھیں شاعری سے کمتر درجہ کی چیز کیوں تصور کیا جائے۔ خصوصاً اس وقت جبکہ حقیقت پسند یا غیر علامتی شاعری ان بہت سے عناصر سے مملو ہوتی ہے جو نثر کے ترکیبی عناصر ہیں، اس طرح فاروقی شاعری کا ایسا تصور پیش کرتے ہیں جسے میں پہلے ہی دو آتشہ قسم کی شاعری کہہ چکا ہوں۔ رابرٹ پن وارن نے کیا دلچسپ بات کہی ہے کہ شاعری خالص ہونا چاہتی ہے لیکن نظم ایسا نہیں چاہتی۔ وہ کہتا ہے کہ کم ازکم بہت ساری نظمیں بہت خالص ہونا پسند نہیں کرتیں۔ وہ کہتا ہے کہ نظمیں ہمیں شاعری دینا چاہتی ہیں اور یہ شاعری خالص ہوتی ہے اور نظموں کے بہت سے عناصر اسی مقصد کے حصول کے لیے سرگرم کار ہوں گے لیکن بہت سے ایسے عناصر بھی ہوں گے جو اس مقصد کے مخالف کام کرتے ہوں گے یا کم ازکم غیر جانب دار ہوں گے۔ تو کیا اس سے ہم یہ نتیجہ نکالیں کہ بہترین نظموں میں بھی ان عناصر کی موجودگی انسانی کمزوریوں کی نشانی ہیں اور ایک زیادہ مکمل دنیا میں ایسی نظمیں لکھی جائیں گی جو بالکل خالص ہوں گی اور Dross (فاروقی کے نثری خواص؟) سے بالکل پاک ہوں گی۔ فاروقی کے مانند ''تغزل'' کے لفظ کو مشتبہ نظروں سے دیکھنے کے باوجود غزل کے کسی شاہ بیت میں دو آتشہ شاعری کی سنہری چمک دیکھ کر اسے دوسرے اشعار سے جدا کیا جا سکتا ہے لیکن مسلسل نظموں میں یہ بات ممکن نہیں۔ ان میں جو Dross کا عنصر ہوتا ہے اسے قبول کرنا ہی پڑتا ہے۔ نظم میں واقعہ، کہانی، حکایت، مکالمہ، خود کلامی، تبصرہ، تفکر، طنز،

قولِ محال، تجریدی خیال، بیانِ واقعہ، للکار، احتجاج، ڈرامائی صورتِ حال وغیرہ نثری خواص کو کھینچ لاتے ہیں اور نہ صرف یہ کہ یہ عناصر نظم کے خالص ڈرامائی عناصر سے پست درجہ کے نہیں ہوتے اور نہ صرف یہ کہ ان سے لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے، بلکہ چونکہ وہ نظم کی استعاراتی اور علامتی بافت میں گتھے ہوئے ہوتے ہیں اس لیے نظم کا ایسا جزوِ لاینفک بن جاتے ہیں کہ انھیں غزل کے شاہ بیت کی مانند نظم سے الگ کر کے غیر شعر کے طور پر دیکھا نہیں جا سکتا۔ نظم کی نثریت اس کے سپاٹ پن، اس کے بعض Diluted حصّوں کی کمزوری کی نشاندہی ممکن ہے کہ یہ نظم کے بدیہی معائب ہیں، لیکن کسی اعلیٰ اور مکمل نظم میں غیر شعر کی ایسی نشاندہی اگر ممکن ہو تب بھی فضول ہے کیونکہ ایسی نظموں میں غیر شعر نظم کا سپاٹ نثری حصّہ نہیں بلکہ عنصرِ ترکیبی ہوتا ہے۔ البتہ تاریخ، سہرے، مزاحیہ اور طنزیہ شاعری، قومی ذہن، بھگتی اور سیاسی پروپیگنڈے کی شاعری کی پرکھ کے لیے غیر شعر کی کسوٹی تھوڑی بہت ہمارے کام لگ سکتی ہے۔

ایسا نہیں کہ ہم یہ بات نہیں جانتے کہ شعر میں لفظ گنجینۂ معنی ہوتا ہے، لیکن اس بات کو مدلل طریقہ پر کثیر مثالوں کے ذریعہ ایک باضابطہ نظریہ کی شکل میں کم از کم اردو زبان میں پیش کرنے کا سہرا فاروقی کے سر ہے۔ اس نظریہ کے افہام میں ترسیل و ابلاغ کے بہت سے مسائل کا حل اور شعر کی خود کفیل سالمیت کا اثبات اور شعر پر سائنس کے استیلا کا تریاق ہے لیکن لفظ اپنے معنی زبان میں پاتا ہے اور زبان معنی خیز اسی وقت بنتی ہے جب اسے اس حقیقت کے حوالہ سے سمجھا جائے جس کا ادراک شاعرانہ تخیئل زبان کی مدد سے کرتا ہے۔ زبان اور شاعرانہ زبان اور لفظ و معنی کے رشتہ کی بحث بالآخر زبان دانی کے دائرہ میں داخل ہو جاتی ہے اور اس پر وہی نقّاد اچھے ڈھنگ سے لکھ سکتا ہے جو ادبی سوجھ بوجھ کے ساتھ لسانیات کا علم بھی رکھتا ہو۔ فاروقی کے علاوہ اس موضوع پر فکر انگیز بحث ڈاکٹر عصمت جاوید نے اپنے بعض مضامین میں کی ہے۔ خصوصاً وہ مضمون جو ڈاکٹر صاحب نے فاروقی کی ترسیل و ابلاغ کے تصوّر پر اختلافی انداز میں لکھا ہے، اس مسئلہ کے بہت سے پہلوؤں کا نہایت ہی عالمانہ ڈھنگ سے احاطہ کرتا ہے۔ چونکہ لسانیات کا میرا علم بہت ہی محدود ہے اس لیے ٹیکنیکل بحث میں الجھے بغیر میں صرف ان مسائل کا ذکر کروں گا جو لفظ کے کثیر المعنی تصوّر کو قبول کرنے کے بعد ادبی نقّاد کے لیے پیدا ہوتے ہیں۔ میں یہ محسوس کرتا ہوں کہ گو شعر میں لفظ لغوی اور حوالہ جاتی معنی میں

استعمال نہیں ہوتا اور شعر میں لفظ جو کچھ معنی دیتا ہے اس سے کہیں زیادہ معنی مراد لیے جا سکتے ہیں، اس کے باوجود شعر میں لفظ کا استعمال Vague نہیں بلکہ Precise ہوتا ہے اور شاعر اپنی قادرالکلامی کے سبب پیچیدہ تجربات کا بیان بھی نہایت چوکسائی اور صفائی سے کرتا ہے۔ ایک معمولی لفظ بھی شعر کی تخئیلی فضا، آہنگ اور عروضی نظام میں آکر غیر معمولی بن جاتا ہے۔ شعر میں لفظ کے حسن کی نشاندہی ہر نوع کے حسن کی نشاندہی کی مانند مشکل کام ہے، اور بالآخر شخصی اور ذوقی چیز بن کر رہ جاتی ہے۔ ضروری نہیں ہے کہ کثیر المعنی الفاظ کی جو تفسیر ایک نقاد کرتا ہے وہ دوسروں کے لیے بھی درست ہو۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ فلاں نقاد شعر میں اتنے متنوع معنی دیکھتا ہے تو بھلے دیکھے، ہم تو وہی معنی لیں گے جو مثلاً سامنے کے معنی ہیں۔ کثیر المعنی لفظ بھی شعر میں آنے کے بعد اپنے تمام معنی نہیں دیتا بلکہ وہی معنی دیتا ہے جو شاعر کے عندیہ کے اظہار کے لیے سب سے زیادہ موزوں ہیں۔ فاروقی نے لفظ کی کثیر المعنویت کی پہچان کے لیے سوالات پوچھنے کا جو طریقۂ کار اپنایا ہے وہ بہت سودمند نہیں کیونکہ عام مطالعہ اور تنقیدی مطالعہ کے دوران بھی ہر شعر سے جدلیاتی لفظ کی پرکھ کے لیے اس طریقۂ کار پر عمل عملی نقطۂ نظر سے بھی کافی مشکل کام ہے۔ اسی لیے بڑی سے بڑی تنقید میں شعر و نظم کی خوبصورتی کی نشاندہی اشاروں میں ہوتی ہے اور صرف لسانیات کی تجربہ گاہوں میں شعر کے پرزوں کو الگ الگ کر کے پرکھا جاتا ہے اور اس سے بھی کوئی نتیجہ برآمد نہیں ہوتا۔ شعر میں لفظ لغوی معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے اور حوالہ جاتی معنی میں بھی۔ وہ اشارہ، کنایہ اور نشانی بھی ہوتا ہے، استعارہ علامت اور پیکر بھی۔ شاعری میں زبان کا استعمال شعوری بھی ہوتا ہے اور غیر شعوری بھی۔ شعر میں ہر لفظ نہ علامت ہوتا ہے نہ پیکر۔ علامت اور پیکر کی پہچان ہی میں نقاد کی کسوٹی ہوتی ہے۔ اپنے مضمون ''شعر کی داخلی ہیئت'' مطبوعہ لفظ و معنی میں فاروقی نے وزیر آغا کی ایک نظم ''خدشہ'' پر جو کچھ لکھا ہے اس سے میری بات واضح ہو جائے گی۔ پہلے نظم دیکھیے:

کنج سے پھُر کرتی نکلی زرد چڑیا اور پھر
اِک لرزتی شاخ پر پل بھر رُکی
آسماں کی سمت اُڑ کر
پھر زمیں پر آ گئی

جھک پڑی شاخِ حنا اور ہر طرف
بھینی بھینی باس کے چشمے بسے
شال بنتے ہاتھ تیرے رُک گئے
نور کی برکھا
گھنے چھتنار کی چھلنی سے چھن کر آگئی
میرے اُوپر روشنی کی پتّیاں بکھرا گئی
میرے سارے جسم کو سہلا گئی

ڈر رہا ہوں یہ زمیں
یہ لڑھکتا اور ڈھلکتا سبز گولا اون کا
ایک دن بے ڈھب ہی لاکھوں کترنوں میں
خود بخود بٹ جائے گا۔
گنگ اور تیرہ خلاؤں میں بکھرتا جائے گا
نور کی سب پتّیاں مر جائیں گی۔

فاروقی لکھتے ہیں:

''شروع کے تین بندوں میں تین قدریں مشترک ہیں۔ اوّلاً ایسے پیکروں کا استعمال جو شوخ رنگوں کے انسلاک سے بھرے ہوئے ہیں۔ کنج ہرا رنگ، زرد چڑیا، لرزتی شاخ ہرا رنگ، آسمان نیلا رنگ، شاخ حنا، سرخ اور ہرا رنگ، چشمہ، پانی کا جھلملاتا رنگ، شال، مختلف اللون (نیلا، پیلا، سرخ وغیرہ) نور: سرخ، سفید، زرد، نیلا گھنا چھتنار کا ہی ہرا یہ روشنی کی پتّیاں: سفید، سرخ، سبز۔ اس طرح پہلے تین بندوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ نظم کی ہیئت شوخ، خوبصورت، چمکیلے رنگوں سے بنی ہے۔ نظم کا تصور رنگوں کے بغیر نہیں کیا جا سکتا۔''

سوال یہ ہے کہ فاروقی نے اپنے شعری تبصرے میں جتنے رنگ بکھیرے ہیں کیا وہ واقعی نظم میں ہیں۔ کیا شال کہہ دینے سے نیلا، پیلا، سرخ رنگ آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔ اگر ایسا ہے تو پھر چڑیا کے لیے زرد کی صفت کیا ضروری تھی۔ محض چڑیا لکھ دیتے تو

سینکڑوں رنگ سامنے آ جاتے، لفظ شعر میں آ کر، رنگ اسی وقت بکھیرتا ہے، جب شعر کا پورا میلان پیکر سازی کی طرف ہو۔ مثال کا لفظ شے کی نشانی ہے، اور محض شال کہہ دینے سے وہ رنگ سامنے نہیں آتے جو فاروقی دیکھ رہے ہیں۔ پس منظر کا بیان جین آسٹن اور فلابیر دونوں کرتے ہیں، لیکن جین آسٹن کو تصویر کشی اور مرقع سازی میں وہ دلچسپی نہیں جو فلابیر کو ہے۔ میراجی کی بعض نظموں میں چمکتے ہوئے پانی اور چمکتی ہوئی ریت میں نور کے پیکروں کا جو استعمال ہوا ہے، ان کا مقابلہ اس نظم کے نور کے پیکروں سے کیا جائے۔ تو یہ بات واضح ہو جائے گی کہ زبان سے پیکر سازی کا کام کیسے لیا جاتا ہے۔ ممکن ہے آپ کہیں کہ رنگوں کے بارے میں میرا ذہن اتنا حساس نہیں جتنا فاروقی کا ہے۔ چلیے صاحب میں ساون کا اندھا ہی سہی۔ فاروقی کی نظر تیز اور ذہن حساس ہے تو کیا ہوا۔ وہ بھی تو صرف رنگوں کا بیان ہی کر سکتے ہیں۔ نظم میں رنگ ہیں، یہ ثابت کرنا ان کے بھی بس کا روگ نہیں، حالانکہ فاروقی وہ آدمی ہیں کہ جب تک کسی چیز کو ثابت نہ کریں اس کا بیان نہیں کرتے۔ میری یہی جھنجھلاہٹ کہ چلیے میں ساون کا اندھا ہی سہی فاروقی بھی ایک موقع پر محسوس کرتے ہیں۔ ”شعر، غیر شعر اور نثر“ میں وہ کانٹ کے شاگرد ایل یو وائی واس کا یہ قول نقل کرتے ہیں:

> ”کچھ اشیا کا کردار اصلی ہوتا ہے اور ان میں موجود ہوتا ہے، لیکن صرف انھی لوگوں کے لیے جن میں مناسب مشق و صلاحیت ہے کہ صرف اسی کے ذریعے سے اس کو دیکھا جا سکتا ہے۔“

صاف بات ہے کہ فاروقی جن کا منطقی ذہن معروضی پیمانوں کی تشکیل پر کمربستہ ہے ایسے شخصی اور ذوقِ بیان کو کب خطرے میں لاتے۔ چنانچہ اس بیان پر وہ جھنجھلاہٹ کے عالم میں صرف اتنا تبصرہ کرتے ہیں ”چلیے صاحب ہم سب اندھے ہیں۔“ وہ کانٹ کی ذوقی اور وجدانی جمالیات کو مسترد کر کے شعری حسن کے معروضی پہچان کی تلاش میں نکل جاتے ہیں۔ اردو کا کوئی نقاد آج تک اس سفر پر روانہ نہیں ہوا۔ سفر سے واپس لوٹ کر فاروقی ایک نظریہ کی سوغات لاتے ہیں جو اتنا اہم ہے کہ اس پر ہم جتنا غور کریں کم ہے۔ غور تو ہم کرتے ہی رہیں گے، لیکن ادبی معاملات میں منطق سے گھبرائے ہوئے مجھ جیسے آوارہ منش آدمی کو خوشی اُس وقت ہوتی ہے جب جیسا کہ اوپر کی مثال سے ظاہر ہے منطقی اثباتیت پر مابعد الطبیعیات استدلال پر ذوق و وجدان اور عقل پر سرّیت غالب آتی ہے۔

(ذوق و وجدان کے مسائل منطق سے حل ہوا کرتے تو فاروقی اردو کے آخری نقاد ہوتے۔ وہ نہیں ہیں اس کا ثبوت ان پر خود میرا یہ مضمون ہے)۔

''جدید ادب کا تنہا آدمی نئے معاشرے کے ویرانے میں'' فاروقی کا دلچسپ اور اہم مضمون ہے۔ دلچسپ اس لیے کہ اس میں نئی شاعری کے نکتہ چیں نقادوں کے دوہرے معیاروں کو بے نقاب کیا گیا ہے۔ یہ خیال کہ شاعر حساس جانور ہوتا ہے، پرانی طرز کے نقادوں کا سکۂ رائج الوقت ہے۔ لیکن جب جدید شاعر حساس ہونے ہی کے ناطے اپنے زخمی احساس کا بیان کرتا ہے تو نقاد اسے برداشت نہیں کر سکتے۔ ورنہ شاعر ہر دور اور ہر معاشرے میں تنہا رہا ہے کیونکہ فکر و احساس کی سطح پر جینے کا مطلب ہی ہے رات کے وقت زندگی کے بارے میں سوچنا اور اداس ہو جانا۔ زندگی کی تمام رسوم نبھانے کے باوجود زندگی کی بے معنویت کا احساس فی الحقیقت مابعد الطبعیاتی Stare کا لازمی نتیجہ ہے۔ مذہب، تصوّف اور اساطیر کی موجودگی کے باوجود یہ احساس قدیم شاعروں میں مل جائے گا۔ جدید شاعر تو ان تسلیوں سے بھی محروم ہے۔ یہ احساس اس وقت بہت شدید ہوتا ہے جب پورا دور انحطاط اور اختلال، لایقینی اور لایعنیت کا شکار ہو۔ کبیر احمد جائسی کے حوالہ سے فاروقی نے حافظ کے دور اور حافظ کی فریاد و فغاں کی مثال دے کر بتایا ہے کہ اگر تنہائی اور بے چارگی کا احساس حافظ کے یہاں جرم نہیں ہے تو جدید شاعر کے یہاں جرم کیوں ہو۔ مضمون اہم اس وجہ سے ہے کہ اس میں قدیم و جدید شاعروں کے اسالیب کا تقابلی مطالعہ کر کے یہ بھی بتایا گیا ہے کہ پرانے نقادوں کو شعری اسلوب کی جو صفات قدیم شاعروں میں نامانوس اور ناخوش گوار نہیں لگتیں، ان ہی صفات کو جدید شاعروں میں دیکھ کر وہ ناک بھوں چڑھاتے ہیں اور یہ بات بھول جاتے ہیں کہ ''شاعر اپنے تاثرات کے اظہار کے لیے جس ذریعہ کا استعمال کرتا ہے، یعنی زبان، وہ تخلیقی عمل کے تقاضوں کی وجہ سے مبالغہ اور اشتداد سے مملو ہوتی ہے۔'' نقاد زبان کے مبالغہ اور اشتداد کو پرانی شاعری میں برداشت کر لیتے ہیں، جدید شاعری میں برداشت نہیں کر سکتے۔

اپنے مضمون ''پانچ ہم عصر شاعر'' میں فاروقی نے اپنے اس خیال کی جو اُن کے مختلف مضامین میں جھلکتا ہے پھر سے تکرار کی ہے کہ وہ موضوع کو شاعری کے حسن کا بنیادی حصہ نہیں سمجھتے۔ ان کا کہنا ہے کہ اگر آپ اسلوب کی خوبی کو پکڑ لیں تو باقی سب مسائل آپ سے آپ طے ہو جاتے ہیں۔ مجھے فاروقی کے اس خیال سے اتفاق نہیں

ہے۔ میں فاروقی کے اس خیال سے متفق ہوں کہ موضوع کو شاعری سے الگ کر کے دیکھنا ناممکن ہے لیکن میں براڈلے کے بتائے ہوئے راستے پر چل کر موضوع اور مواد میں فرق کرتا ہوں اور اگر میں اسلوب کے مطالعہ کی اہمیت سے انکار نہیں کرتا تو پھر ماہرین اسلوبیات مجھے مواد کے مطالعہ کی اہمیت کا حق دینے میں کیوں پس و پیش کرتے ہیں۔ فاروقی نے اختر الایمان کی شاعری کی خوبی ڈرامائی شعری زبان بتائی ہے۔ اگر فاروقی یہ خوبی نہ بتاتے تو ممکن ہے مجھ جیسے لوگ اس سے واقف نہ ہوتے۔ لیکن کیا ڈرامائیت پر اختر الایمان کی شاعری کی تمام خوبیاں ختم ہیں۔ ان کی غنائیت ان کی بعض نظموں کی غنائیت، ان کا وجودی کرب، مادہ پرست تہذیب میں ان کے احساس کا اضطراب، ان کا وقت کا تصور، فطرت پرستی، جنس کی طرف رومانی اور حقیقت پسند رویہ، کیا ان سب پہلوؤں کا مطالعہ موضوع کے صیغہ میں جا کر ناگفتنی ٹھہرے گا۔

فاروقی راشد پر اپنے مضمون کو اس پیراگراف پر ختم کرتے ہیں:

"اب اگر آپ یہ پوچھیں کہ اتنی تفصیلی گفتگو کے باوجود میں نے سیاسی مسائل کی طرف راشد کے رویے، مذہب، سیاست اور عشق (علی الخصوص مذہب اور سیاست) سے ان کی دلچسپی، انسان دوستی، استعمار اور جبر (چاہے وہ وقت کا ہو چاہے انسان کا) کے خلاف ان کے مفکرانہ، خطیبانہ، پیمبرانہ لہجے کی جلالت وغیرہ کو کیوں نظر انداز کر دیا؟ تو میں یہی کہوں گا کہ میری نظر میں راشد کا سب سے بڑا کارنامہ یہی ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری کو اپنے انتہائی بیدار سیاسی اور سماجی شعور کے ساتھ اونے پونے نہ بیچ کر شاعرانہ آہنگ کے پاس رہن رکھ دیا۔ یہ ایسی میڑھی منزل ہے جسے ہر شاعر خوش اسلوبی سے سر نہیں کر سکتا۔ باقی رہا سماجی اور سیاسی شعور تو وہ ہر دکان پر ملتا ہے۔"

راشد کی شاعری میں صوت و معنی کی کشاکش پر فاروقی کا مضمون اس قدر شاندار ہے کہ ایسا مضمون لکھنے پر آکسفورڈ کا پروفیسر بھی فخر محسوس کر سکتا ہے۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ آکسفورڈ کا پروفیسر مضمون کا آخری پیراگراف نہیں لکھے گا۔ اس سے ہمارے یہاں کی اس تنقیدی فضا کا اندازہ ہوگا جو صحافتی اور معاشرتی تنقید کی پیدا کردہ ہے۔ مضمون اگر صحافتی تنقید کا جواب ہے تو آخری ٹکڑا اس کا ردِ عمل، اعلیٰ تنقید Exculsive نہیں بلکہ

ہوتی ہے۔ ایک خصوصیت کی ایسی نشاندہی کہ دوسری خصوصیات ساقط Inclusive
الاعتبار ٹھہریں، انتخابیت نہیں عصبیت ہے۔ راشد کی انسان دوستی، مذہب، سیاسیات
اور عشق اور استعمار اور جبر کے خلاف ان کی مفکرانہ جدّوجہد پر اتنی ہی اچھی تنقید لکھی
جاسکتی ہے جتنی کہ ان کے اسلوب، آہنگ، زبان اور ڈکشن پر۔ معاشرتی تنقید کے
خلاف میں جو اتنی شدّت سے لکھتا رہا ہوں تو اس کی ایک بدیہی وجہ تو یہی ہے کہ غبی
لوگوں کے ہاتھوں وہ تنقید تو رہی ہی نہیں صحافت اور سیاسی پمفلٹ بازی بن گئی۔ بھلا
رزمیہ، بیانیہ، طنزیہ، مفکرانہ اور سیاسی شاعری کو ناول اور ڈراما کو خصوصاً وکٹورین عہد
کے سماجی اور ۱۹۳۰ء کے امریکی پرولتارین ناولوں پر تنقید لکھتے وقت سماجی نقطۂ نظر سے
پہلو تہی کیسے ممکن ہے۔ خود ولیم ایمپسن کی کتاب The Structure of Complex
Words کے بعض ابواب خصوصاً وہ باب جس میں پوپ کے زمانہ کی فیشن ایبل سوسائٹی
کی بذلہ سنجی کا تجزیہ کیا گیا ہے سماجی تنقید کی دلچسپ مثالیں پیش کرتے ہیں۔ لفظی تنقید
کے لیے ضروری نہیں کہ وہ تاریخیت سے دامن کشاں رہے، بلکہ اکثر تو تاریخی مطالعہ
ناگزیر ہو جاتا ہے کیونکہ زبان کی پوری معنویت کو زمانہ کے حوالہ ہی سے سمجھا جاسکتا
ہے۔ اسکیلیس اپنے ڈراموں میں زمین یا زئیس، یا آسمان کے لفظ کا استعمال کرتا تھا تو یہ
الفاظ اس کے عہد کے یونانیوں کے لیے، جو پیکر اور انسلاکات اور جذباتی لہریں پیدا
کرتے تھے، وہ یقیناً ہم سے مختلف ہوں گے۔ ہمارے معاشرتی نقاد بجائے اس کے کہ اس
سماج کا جو ادب میں جھلکتا ہے اور ان سماجی رویّوں کا جو کرداروں کی اخلاقی، نفسیاتی اور
جذباتی کشمکش کی صورت ظاہر ہوتے ہیں، جائزہ لیں، وہ بے سوچے سمجھے سماجیات اور
اقتصادیات کے ادھ کچرے تصورات کا ادب میں پرچار کرتے رہے۔ سماجی تنقید کو
سماجیاتی بنتے بہت دیر نہیں لگتی جیسا کہ مارکسی تنقید سے ظاہر ہے۔ سماجی تنقید سے
مارکسی تنقید کا سفر سماجی تجزیہ سے سماجیاتی منصوبہ بندی اور اس کے زیرِ اثر ادبی تجزیہ
سے ادبی منصوبہ بندی کا سفر ہے۔ مارکسی تنقید میں نظرنظریہ میں، خیال آئیڈیولوجی میں
اور تصوّر ڈاکٹرائن میں بدل گیا اور ادب کو سماجی طور پر معنی خیز بنانے کی بات اسے سماجی
طور پر کار آمد بنانے کی بات میں بدل گئی اور مارکسی نقّاد ایک نئے Utilitarian کے روپ
میں جلوہ افروز ہوا۔ پھر جب پورے سماج کو ایک آئیڈیولوجی کے تحت بدلا جانے لگا تو
اس تبدیلی کی سب سے طاقتور مشینری یعنی ریاست کی آئیڈیولوجی سے ادب کے سماجی

سرو کاروں کا ہم آہنگ ہونا ضروری ٹھہرا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ فنکار ایک آزاد، ذمہ دار اور بیدار مغز شہری کے طور پر سماج اور تہذیب کے معاملات پر غور کرنے کی بجائے طوطیِ آئینہ کی مانند ریاست کے آئیڈیولوگ کا آموختہ دہرانے لگا۔ جبر استعمار اور احتساب کے خلاف فنکار کی جدّو جہد کا یہیں سے آغاز ہوتا ہے۔ ایسی حبس آلود فضا میں وہ فنکار جو سماجی مقصدیت کے خلاف بغاوت کرتا ہے، ادب کو آزاد، خود مختار، خود کفیل اور مقصود بالذات سمجھتا ہے، تہذیب کو وارفتگیِ شوق کا ثمر، تخیّل کی بے پرواڑان، زندگی کی تخلیقی قوتوں کا فشار، عناصرِ حیات کا رنگ، ایک نیرنگ تماشا، ایک کھیل، ایک لیلا سمجھتا ہے وہ اپنے وقت کا سب سے اہم اخلاقی فرض پورا کرتا ہے۔

سوانحی اور معاشرتی تنقید کی نقاب پہن کر بہت سے غیر جمالیاتی معیار تنقید میں نفوذ کر گئے تھے جن کے خلاف ہیئتی تنقید کا شدید ردِ عمل سمجھ میں آسکتا ہے۔ ہیئتی تنقید نے ان رویوّں کی حوصلہ شکنی کی لیکن حوصلہ شکنی کا عمل صرف ان رویوّں تک محدود نہیں رہا اور اس کی زد میں تنقید کے وہ تمام اسالیب بھی آگئے جو زبان، لفظیات اور ہیئت کے علاوہ ان بے شمار عناصر سے بحث کرتے تھے جن کا تعلق فنکار کی فکر، شعور اور ہوشمندی اور فن پارے کی داخلی ہیئت یعنی استعاراتی اور علامتی نظام اور مواد کی نوعیت اور دبازت سے تھا۔ میں جانتا ہوں کہ آرٹ میں اہمیت موضوع کی نہیں ہیئت کی ہے۔ سونا چاہے جتنا قیمتی سہی لیکن اہلِ نظر سونے کی صورت مورت پر پتھر کے خوبصورت مجسمہ کو ترجیح دیتے ہیں۔ آرٹ کی اکثر خرابیاں فارم کی خرابیاں ہوتی ہیں، موضوع اور اخلاقیات کی نہیں۔ ہمارے یہاں تو موضوع کی بحث سیاسی دارو گیر پر آکر دم توڑ دیتی ہے لیکن گجراتی میں تو پروفیسر لوگ روح عصر، کال چیتنا اور یوگ درشن کی کچھ ایسی فربہ فربہ باتیں کرتے ہیں کہ جرمن فلسفیوں کی رانیں جانگیوں میں تھرّانے لگتی ہیں۔ رگبی کے ہیڈ ماسٹر کے لختِ جگر نے جتنا اردو اور گجراتی کے پروفیسروں کو بگاڑا ہے اتنا تو اردو شاعروں کو شراب خانوں اور گجراتی لیکھکوں کو پنجابی ہوٹلوں نے بھی نہیں بگاڑا۔ کال چیتنا والے ایک گجراتی نقّاد نے ایک مشہور گجراتی ناول میں قحط کی جب دل ہلا دینے والی تصویر دیکھی تو اس قدر جذباتی ہو گئے کہ قحط کو دورِ جدید کی بھوک کی علامت ثابت کرنے لگے۔ موضوع کی مہما گانے والوں نے تنقید میں جو تگڑم بازیاں کی ہیں ان کے سامنے مصوتوں اور مصمتوں والی تنقید گاندھی آشرم میں چرخا کاتتی

بوڑھی عورت کی مانند بے ضرر اور معصوم معلوم ہوتی ہے۔ میں جانتا ہوں کہ شاعری خیالات سے نہیں الفاظ سے ہوتی ہے لیکن اس بیان کو میں اسلوبیات اور لسانیات کے ماہروں کے ہاتھ میں کورے چیک کی مانند دینا پسند نہیں کروں گا۔ وہ لوگ تو صاف کہہ دیں گے، جیسا کہ وہ کہتے آئے ہیں کہ چونکہ لسانیات بول چال کے ڈھانچہ Verbal Structure کا ایک آفاق گیر سائنس ہے، شعریات بھی لسانیات کا ایک شعبہ ہے یا یہ کہ اسلوبیات ادب کا واحد سائنس ہے۔ ماہرین کے ہاتھ میں ایسا اختیارِ کل دینا پسند نہیں کرتا کیونکہ میرا ادبی تجربہ مجھے بتاتا ہے کہ رزمیہ، بیانیہ اور غنائی نظم میں مفکرانہ، صوفیانہ اور بھگتی واد کی شاعری میں، المیہ اور طربیہ ڈرامے میں سماجی اور نفسیاتی ناول میں خیال، جذبہ اور احساس، آرزومندی، خواب آفرینی اور تمنائیت، اسرارِ حیات اور رموزِ کائنات کا عرفان، ذات غیر ذات اور معروض سے دارو گیر، انسانی مقدر اور انسانی صورتِ حال کا بیان، رومانیت، فلسفہ اور اخلاقیات، انسانی فطرت، انسانی نفسیات اور انسانی تعلقات کی آگہی، المیہ کردار، المیہ عمل اور المیہ حادثہ، طنز تمسخر اور مزاح، بذلہ سنجی، معاملہ بندی اور نکتہ آفرینی، احتجاج، بغاوت اور انقلاب، پلاٹ کردار کہانی نقطۂ نظر اور پس منظر۔ غرض یہ کہ ایک فن پارے میں احساس، فکر، تخیل، زبان اور بیان کا ایسا سرمایہ ہوتا ہے کہ اس کا محاکمہ کرتے وقت لفظیات اور صوتیات ہی پر نہیں بلکہ ان مسائل پر بھی غور کیا جائے جو فلسفیانہ، اخلاقی، نفسیاتی اور معاشرتی ہیں اور جن کا سروکار فنکار کی فکر، اس کے وجودی اور مابعد الطبعیاتی مسائل، اس کی اخلاقی اور نفسیاتی الجھنوں اور سیاسی اور سماجی کشمکشوں سے ہے۔ میں نہیں سمجھ سکتا کہ محض لسانیات اور اسلوبیات ان تمام مسائل سے کیسے عہدہ برآ ہو سکتے ہیں۔

شیکسپیئر کی قدر کا تعین اس کے لفظوں کے استعمال ہی سے نہیں بلکہ کردار نگاری، پلاٹ کی تعمیر اور زندگی کی ہمہ گیر بصیرت سے بھی ہوتا ہے۔ دوسری زبانوں میں شیکسپیئر کے تراجم کی مقبولیت اور اسٹیج پر ان کی کامیابی بہ ذاتِ خود اس دعوے کی نفی ہے جو حسن کی قدر کا تعین لسانی تشکیلات سے کرتا ہے۔ اگر ہم یہ تسلیم بھی کر لیں کہ لفظی تشکیلات بلا شرکتِ غیرے جمالیاتی قدر کا تعین کرتی ہیں تو پھر ایک زبان کے فن پاروں کی تنقید دوسری زبان والوں کے لیے بے کار ہو جائے گی کیونکہ زبان کی نزاکتوں کا علم اہلِ زبان ہی کر سکتے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ زبان اور اسالیب کی تنقید اتنی آفاقی

نہیں ہوتی جتنی کہ وہ تنقید جو فنکار کی ہوشمندی کا احاطہ کرتی ہے۔ رومانی ہوش مندی کو لیجیے اور اس کی تنقیدی روایت پر نظر کیجیے۔ رومانی آرزو مندی، آدرش پسندی، تخیلیت، حیرت زدگی، فطرت پسندی، نوستالجیا، رومانی فرار، گریز اور کرب، احساس کی دھار اور جذبہ کے شعلہ کی پرتش، عقلیت اور منطق اور اخلاقیات سے برگشتگی، مخالف دانش وری، معصوم وحشی اور بچہ کے احساس اور نظر کی پاکیزگی اور بےلوثی کی باز آفرینی، اساطیری اور فوق الفطری عالم میں دلچسپی، محیرّ العقول، بوالعجب، بھیانک لیکن دلفریب، فینومینا کی کشش، ویران گھر، آسیبی محل، پراسرار کھنڈرات، دھند میں لپٹی ہوئی جھیلیں، خواب ناک طلسمی فضائیں اور پھر وہ حسن جو زمانی اور مکانی فاصلوں کا پیدا کردہ ہے اور وہ سوزو ساز جو رومانی محبت کا آفریدہ ہے اور وہ خلش واضطراب جو کبھی نہ مطمئن ہونے والی آفاق گیر اور فلک بوس رومانی خواہشوں کا پیدا کردہ ہے — غرض یہ کہ رومانی ہوش مندی کے انیک پہلو ہیں جن سے رومانی شاعری کی تنقید کا گہرا سروکار ہے۔ یہی عالم کلاسکی، نوکلاسکی، علامت پسند اور پیکری ادب کی تنقید کا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اسلوبیات سے محض معاشرتی اور سوانحی تنقید راندۂ درگاہ نہیں ٹھہرتی بلکہ جمالیاتی قدروں کا وہ تمام نظام درہم برہم ہو جاتا ہے جو الفاظ اور اسلوب کے علاوہ دوسرے عناصر پر مشتمل ہے۔

اسلوبی تنقید جب یہ کہتی ہے کہ اس کے لیے فنکار کے اخلاقی اور سماجی رویوں کی کوئی اہمیت نہیں تو دراصل وہ اپنے پیروں پر آپ کلہاڑی مارتی ہے۔ وہ خود کو ان عناصر سے محروم کر لیتی ہے جو تنقید کو کاریگری اور کرافٹ کی دستاویز کی بجائے ایک فلسفیانہ اور دانشورانہ مشغلہ بناتے ہیں۔ موضوع کی تنقید اگر رائی کا پربت بناتی ہے تو ہیئتی تنقید بال کی کھال اُتارتی ہے، ہیئتی تنقید کے تمام مہتم بالشان اصولوں کو نظرانداز کر کے بھی اعلیٰ ترین تنقید لکھی جاسکتی ہے جیسا کہ المیہ پر دوستووسکی اور سارتر اور کامیو کی ناولوں پر ابسن اور آرتھر ملر کے ڈراموں پر، ہومر اور شیکسپیئر پر، ورڈزورتھ کے Pantheism اور ایلیٹ کی سرّیت پر، خیاؔم، حافظ، غالب اور اقبال پر لکھی گئی ہیں۔ کسی زمانہ میں کہا جاتا تھا کہ نقّاد کے لیے تمام علوم متداولہ میں درک حاصل کرنا ضروری ہے لیکن آج ہر شعبۂ علم نے ماہرین کے ایسے لشکر پیدا کیے ہیں جن کے سامنے نقّاد کی علمی واقفیت ایک مبتدی اور شوقین آدمی کے سطحی علم سے آگے نہیں بڑھتی۔

سماجیات، اقتصادیات، لسانیات اور نفسیات میں اختصاص کا یہ عالم ہے کہ نقاد تنقید میں ان علوم کا ذکر خود اعتمادی سے کرنے کا اہل ہی نہیں رہا۔ اور نقاد کی بد قسمتی دیکھیے کہ ان علوم کے ذکر کے بغیر وہ تنقید میں لقمہ تک نہیں توڑ سکتا۔ آج کے نقاد کی جارحیت کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ وہ اپنی ذات کو ماہرین کی یلغار سے بچانا چاہتا ہے تاکہ وہ اپنی زبان اور اپنے انداز میں اپنے ادبی تجربات کا ذکر کر سکے۔ اسی لیے جب دنیا بھر کی یونیورسٹیوں میں لسانیات، لفظیات، اسلوبیات اور ساخت اور بافت کے ماہرین ایک ایک حرف کی آوازوں، کو ناپتے تولتے اور جو کھتے تھے، اس وقت بھی ایسے نقادوں کی کمی نہیں رہی جو ادب کا بیان ایک رومانی کی وار فتگی شوق سے کرتے تھے۔ ان کی تنقیدوں میں قواعد داں کی افسردہ عرق ریزی کی گھٹن نہیں بلکہ پر نشاط سیّاح کے ذوقِ انکشاف کا والہانہ پن ہے۔ فاروقی کے وہ تمام مضامین جو اسلوبیات کے زیرِ اثر لکھے گئے ہیں ایر کنڈیشنڈ لیباریٹری کا نقشہ پیش کرتے ہیں، جس میں نقاد سفید کپڑے پہنے شعر کی پنکھڑی کے ایک ایک ریشہ کا حساب کرتا ہے۔ پھر اسلوبیات کو فصاحت، بلاغت اور علم بیان کے مباحث سے دور رکھنا مشکل ہے۔ یہ مباحث اپنی جدید ترین شکل میں بھی قدیم مدرسوں کی یاد دلاتے ہیں۔ اپنی تمام ذہانت اور چوکسائی کے باوجود فاروقی اپنی تنقیدوں کے اکثر حصوں کو مکتبی بننے سے نہ روک سکے۔ ایلیٹ ہیئت پر زور دیتا ہے لیکن ہیئتی تنقید کے کلینیکل اور ٹیکنیکل طریقۂ کار کو وہ نیبو نچوڑ کا نام دیتا ہے۔ رچارڈس کی طرف اس کا رویہ ایک سر د احترام کا رویہ ہے۔ ایلیٹ فی الحقیقت جانسن اور آرنلڈ ہی کی روایت کا نقاد ہے۔ جانسن کے یہاں شعر کے خواص، آہنگ، تشبیہ، استعارہ اور الفاظ کی آوازوں اور مرقع نگاری پر جو بحث ملتی ہے وہ ہمیں ادبی تنقید میں ٹیکنیکل علوم کے مناسب استعمال کے آداب سکھاتی ہے۔ جانسن کھانے کی میز کے آداب سے واقف نہیں تھے، ہم ہیں، لہٰذا ہم ہڈیاں چبانے اور گودا چوسنے کی لذتوں ہی سے محروم ہوگئے ہیں۔ شعر کو کانٹے سے پکڑتے ہیں، چھری سے چیرتے ہیں، نوکِ زبان سے چکھتے ہیں اور پھر گھنٹوں دانتوں کی چکی میں باریک پیستے ہیں۔ جانسن کو خدا نے عقل کی وہ ڈاڑھ ودیعت کی تھی جو جبڑے کی دو چار حرکتوں سے شعر تو کیا پوری نظم کا عرق نچوڑ لیتی تھی۔ فاروقی نے اپنے مضمون ''شعر، غیر شعر اور نثر'' کے آخری حصہ میں حالی کی تنقید سے دو مثالیں دی ہیں جو میری نظر میں اسلوبی تنقید کی بہترین مثالیں ہیں کیونکہ

ان میں جانسن اور ایلیٹ ہی کے طریقۂ کار سے کام لیا گیا ہے۔ حالی فی الحقیقت جانسن اور ایلیٹ ہی کے قبیلہ کے نقاد ہیں۔ ان مثالوں سے جہاں حالی کی بے پناہ طبّاعی اور ذہانت کا اندازہ ہوتا ہے وہیں فاروقی کی جوہر شناسی پر قاری بے ساختہ آفرین پکار اٹھتا ہے۔ کالرج اور رچارڈس کی پر شوق پرستش نے فاروقی کو حالی اور ایلیٹ کی طرف سرد مہر نہیں بنایا۔ اس توازن کے بغیر فاروقی محض دوئم درجے کے مکتبی نقاد بن کر رہ جاتے۔ ایسا نقاد کسی ایک مدرسۂ تنقید کا حلقہ بگوش بن کر رہ جاتا ہے۔ اس کی پہچان کی ایک نشانی اس کشمکش کا یکسر فقدان ہے جو اپنے طریقۂ کار کو دوسرے طریقوں سے الگ مختلف اور افضل بتاتے وقت نقاد میں پیدا ہوتی ہے۔ ایسے نقاد سماجی، نفسیاتی یا اسلوبی تنقید اس طرح لکھتے ہیں گویا یہی صحیح ترین تنقید ہے۔ وہ ان طریقوں کا میکانکی استعمال کرتے ہیں۔ تنقید کا تخلیقی استعمال یہ جاننے کے لیے ہوتا ہے کہ فن پارے کے حسن کا راز کیا ہے یا فن پارے کی اختصاصی خصوصیات کیا ہیں۔ میکانکی استعمال کو ان باتوں سے غرض نہیں ہوتی۔ میکینک کے ہاتھ میں ایک اوزار ہوتا ہے جس سے وہ ہر فنکار اور فن پارے کو ٹھوکتا بجاتا ہے۔ لگے تو تیر نہیں تو تکّا۔

اب آپ ہی کہیے کہ غنائی شاعری کو اور اس معنی میں میرؔ اور غالبؔ کی غزلوں کو سماجیات سے کیا لینا دینا، لیکن نقاد کے ہاتھ میں سماجیات کا ہتھوڑا ہے تو وہ بھی کیا کرے، اپنا سر پھوڑنے سے تو رہا۔ لہٰذا میرؔ و غالبؔ کی ہڈی پسلی ایک کی جاتی ہے۔ اب اگر نقاد کے گھر میں تحلیل نفسی کا ایک کوچ ہے تو پریم چند کے ہر کردار کو اس پر لٹایا جائے گا۔ آپ تو جانتے ہی ہیں سماجی اور اصلاحی افسانہ نگار نفسیات کم ہی بگھارتے ہیں لیکن نقاد کو اس کی پروا نہیں۔ وہ تو کہے گا کردار ہیں تو نفسیات بھی ہوگی۔ میں کہتا ہوں نفسیات تو اس کتے کی بھی ہوتی ہے جو افسانہ میں بھونکتا ہے۔ اس سے کیا ہوا، اگر نقاد کے پاس گھر میں اساطیری تنقید کی کال کوٹھری ہے تو وہ نوح ناروی تک کو اس میں بند کردے گا۔ کہے گا تخلص ہی نوح ہے جو سامی مذاہب کا زبردست اسطور ہے۔ کیا تلمیحات کو اساطیری سمجھ کر ہمارے یہاں تنقید نہیں لکھی گئی۔ فاروقی کی ناقدانہ عظمت کا راز اس کشمکش میں ہے جو کسی مخصوص فنکار یا فن پارے کے حسن کا راز پانے کے لیے مختلف نظریوں کے تصادم سے ان کے ذہن میں پیدا ہوتی ہے۔ اس کشمکش کو برقرار رکھنا، اس میں توازن تلاش کرنا یا کسی ایک کے حق میں فیصلہ دینا اور پھر اس طریقۂ تنقید

کو جامع طریقہ پر برتا۔ جس جدلیاتی فکر، خلاّق ذہن اور ناقدانہ بصیرت کا تقاضا کرتا ہے، وہ بہت کم نقادوں کو ملتی ہے اور ان کم نقادوں میں بھی فاروقی کا مرتبہ بہت بلند ہے۔

اچھی اور بری تنقید کا ایک فرق یہ ہے کہ بری تنقید رسومات میں قید ہوتی ہے اور اچھی تنقید رسومات کو توڑتی ہے۔ مثلاً راشد کی رسمیہ تنقید بلند آہنگی، ناپختیت، فارسی زدگی اور ابہام کا ذکر بطور معائب کے کرتی ہے اور فاروقی ان تمام اتہامات کو مسترد کرتے ہیں۔ فاروقی کے یہاں ابہام کا ایک خاص تصور ہے جسے انھوں نے ''شعر، غیر شعر اور نثر'' میں بیان کیا ہے۔ فاروقی تشبیہ، استعارہ یا پیکر کے حامل الفاظ کو جدلیاتی الفاظ کہتے ہیں۔ جدلیاتی الفاظ اپنے انسلاکات کی وجہ سے ہمہ وقت معنی کے حامل رہتے ہیں۔ جدلیاتی الفاظ میں ہر وقت کن فیکون کی کیفیت رہتی ہے۔ جدلیاتی لفظ اپنے معنی میں خودکفیل ہوتا ہے۔ اسے کسی خارجی حوالے کی ضرورت نہیں ہوتی اور جب وہ خارجی حوالے کا پابند نہیں تو اس میں معنی کی کوئی حد نہیں، کیونکہ اس میں ایک آزاد نامیاتی زندگی ہوتی ہے۔ وہ کہتے ہیں استعارہ اس حقیقت سے بڑا ہوتا ہے جس کے لیے وہ لایا گیا ہے اور پیکر ایک ذہنی واقعہ Mental Event ہے جو اُن محسوسات کے ساتھ ایک مخصوص ڈھنگ سے منسلک ہے جن کو پیکر نے جنم دیا ہے۔ جب پیکر اور استعارے کا انضمام ہو جائے تو اعلیٰ ترین جدلیاتی لفظ جنم لیتا ہے۔ وہ کہتے ہیں جدلیاتی لفظ از خود مبہم ہوتا ہے۔ وہ ہارڈنگ کا قول نقل کرتے ہیں کہ جو کچھ معنی کھلے ڈلے انداز میں بیان کیا گیا ہے اس سے زیادہ معنی کی ترسیل کا عمل کسی نہ کسی شکل میں اظہار کا فطری طریقہ ہے۔ دوسرے الفاظ میں ابہام ترسیل کے عمل کا ہی خاصہ ہے۔ جب آپ کچھ کہتے ہیں تو جو کچھ آپ نے کہا ہوتا ہے اس سے کچھ زیادہ ہی کہتے ہیں۔ اس سلسلہ میں ''لفظ و معنی'' میں ترسیل و ابلاغ پر فاروقی کے مضامین کا مطالعہ بھی نہایت ضروری ہے۔ ایک اور موقع پر وہ کہتے ہیں کہ ابہام کی تعریف میں نے یوں کی تھی کہ ایسی صورت جو سوال کی متقاضی ہو اور ان سوالوں کے جو بھی جواب ملیں وہ شعر کے ہی محاذ سے اُٹھیں اور شعر کی بابت ہمارے تجربے کو وسیع کریں، مبہم صورت ہے۔ اس طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ جس صورت میں سے ایسے سوال اُٹھیں جس کا جواب شعر میں نہ ہو، مہمل صورت ہے۔

اس پس منظر کے بعد اب راشد والے مضمون پر آیئے۔ فاروقی کہتے ہیں راشد کا

کلام مبہم نہیں ہے، اس وجہ سے کہ ان کے یہاں اکثر مصرعے فضا سازی کے لیے لائے گئے ہیں۔ فضا سازی کے ذریعہ جس قسم کا ابہام پیدا ہوتا ہے وہ اصلی ابہام نہیں ہے کیونکہ اصلی ابہام ایک قسم کا شاعرانہ شارٹ ہینڈ ہوتا ہے جس میں کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ سوالات اٹھائے اور (کبھی کبھی) حل کیے جاتے ہیں۔ فاروقی کے نزدیک راشد کی شاعری اس وقت شعر الصوت اور شعر المعنی کی کشاکش کا نمونہ ہے۔ یعنی ان کے یہاں نظم بیک وقت دو سطحوں پر کام کرتی ہے جنھیں آسانی کے لیے صوت اور معنی کی سطحیں کہا جا سکتا ہے۔ ان کی نظموں کی کامیابی زیادہ تر اس بات کی مرہونِ منّت ہے کہ صوت کی سطح کسی حد تک معنی کی سطح پر حاوی ہو گئی ہے۔ اگر یہ استیلا اس درجہ ہے کہ معنی کی ثانوی حیثیت کا احساس نہیں ہوتا تو نظم کامیاب ہو جاتی ہے، لیکن جب یہ استیلا اتنا بھرپور نہیں ہوتا تو معنی کی ثانوی اہمیت بالکل سامنے آ جاتی ہے اور نظم کی کامیابی میں مخل ہوتی ہے۔ فاروقی ''میرے بھی ہیں کچھ خواب'' کے متعلق کہتے ہیں کہ پوری نظم پیکر و استعارہ سے تقریباً معریٰ ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ میں نے پہلے بھی کہیں اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ راشد پیکر سے تقریباً بالکل کام نہیں لیتے۔ وجہ ظاہر ہے۔ پیکر معنی کو فوراً اپنی طرف کھینچتا اور سمیٹتا ہے اور صورت کی طرف توجہ کو فوری طور پر منعطف نہیں ہونے دیتا۔ اس بحث سے نتیجہ یہی نکلتا ہے کہ راشد کے یہاں استعارہ و پیکر سے مرکب جدلیاتی لفظ اور وہ ابہام جو منور کرنے والے سوالات کو راہ دیتا ہے، مفقود ہے۔ (یہ بحث لا=انسان کی شاعری تک محدود ہے) چنانچہ فاروقی کہتے ہیں راشد کے یہاں اصلاحی ابہام کم کم پایا جاتا ہے اور اسی حد تک راشد کا کلام کمزور ہے۔ اس کی وجہ وہ یہ بتاتے ہیں کہ راشد لا=انسان کی منزل تک آتے آتے تجربے کو تجریدی شکل میں دیکھنے لگے ہیں۔ اب ان کے یہاں تجربے میں وہ فوری ذاتی پن نہیں باقی رہی جو ماورا کی بہت سی نظموں کا مابہ الامتیاز تھی۔ فاروقی راشد کے ایک بیان پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''یہاں تک تو بالکل درست ہے کہ الفاظ کا آہنگ ان کے معانی سے الگ نہیں ہو سکتا۔ میں بھی یہی کہتا آیا ہوں لیکن شبیہ سازی (یعنی پیکر) سے انکار اور اسے انحطاط پرست شاعروں کا خاصّہ بتانا اب اس بات پر دلالت

کرتا ہے کہ اب راشد اپنے تجربے کو واقعی ٹھوس، چھونے، ذائقہ لینے کی سطح پر حاصل کرنے سے بالکل انکار کرتے ہیں۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہے کہ تجربے کے اظہار میں وہ پیچیدگی اور کثیر الفہمی پیدا نہیں ہونے پاتی، جو ذاتی اظہار کا خاصّہ ہے۔"

باوجود اس کے کہ فاروقی کے مضمون کا خلاصہ کافی دُشوار کام ہے کیونکہ قابلِ رشک اجمال کے علاوہ ان کا ہر جملہ یا تو خیال کی توسیع ہے یا نئے تصور کا حامل۔ میں نے ان کے چند کلیدی نکات کو پیش کرنے کی کوشش محض اس وجہ سے کی ہے کہ شخصی اور داخلی شاعری سے جس قسم کی الرجی ہماری تنقید کو رہی ہے اس کی نوعیت واضح ہو سکے۔ فاروقی کی پوری بحث نہایت معنی خیز اور دُور رَس ہے۔ شاعری میں آواز، آہنگ، سنگیت، لے، غنائیت، نغمگی اور لب ولہجہ کے ڈرامائی اُتار چڑھاؤ کے مسائل پر سوائے فاروقی کے کسی نے کچھ نہیں لکھا اور فاروقی نے جو کچھ لکھا ہے اتنا خوب لکھا ہے کہ اس سے بہتر شاید فاروقی ہی لکھ سکتے ہیں۔ ایک سوال البتہ قائم رہتا ہے کہ ہمارے پاس تنقید کا وہ کونسا پیمانہ ہے جس سے ہم جان سکیں کہ آہنگ یا بلند آہنگی پُرخلوص شعری اظہار کی کمی کو پورا کرنے کا کرتب نہیں ہے۔ کیا آہنگ معنی کی کم مائیگی کا نعم البدل ہو سکتا ہے۔ فاروقی کہتے ہیں کہ اگر راشد کے یہاں آہنگ میں اتنا تنوع اور ان کے کان اتنے سریع الحس نہ ہوتے تو تعارف گداگر، آنکھیں کالے غم کی، زندگی سے ڈرتے ہو قسم کی نظمیں کتنی مشکل سے ہضم ہوتیں۔ گویا پیکر یا استعارے یا علامت یا معنوی ابہام کی عدم موجودگی میں ان نظموں کو جو تجربہ کو تجرید کی شکل میں پیش کرتی ہیں، آہنگ گوارا بناتا ہے۔ اگر یہ بات درست ہے تو پھر واحد پریمی کی نظمیں بھی اپنے مترنم آہنگ کی وجہ سے کامیاب ہیں۔ ہمیں صرف یہ دیکھنا ہوگا کہ معنی آہنگ پر حاوی نہ ہوتے ہوں لیکن فاروقی یہ بات قبول نہیں کریں گے کیونکہ وہ کہہ چکے ہیں کہ راشد کی کوئی نظم غور و فکر کی فضا قائم کیے بغیر ختم نہیں ہوتی۔ گویا معنی کا ثانوی ہونا ہی نہیں بلکہ اہم ہونا بھی ضروری ہے۔ گویا ہمیں یہ دیکھنا ہوگا کہ نظم میں آہنگ کی نوعیت کیا ہے اور یہ بھی کہ معنی کی نوعیت کیا ہے۔ دونوں لازم و ملزوم ہیں اور اسی لیے فاروقی کے مضمون کا آخری پیراگراف غیر ضروری ہے۔

فاروقی کا ایک اور شاندار مضمون ''میر انیسؔ کے ایک مرثیے میں استعارے کا نظام'' ہے۔ فاروقی کا کہنا ہے کہ ہر بڑے شاعر کے یہاں بعض استعارے اور علامتیں کلیدی اور مرکزی اہمیت رکھتے ہیں۔ فاروقی نے تجزیہ کے لیے ایک مرثیہ میں نور کا استعارہ لیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ نور سے متعلق الفاظ رسمی ہیں یا علامتی اس کا فیصلہ کیسے کیا جائے۔ فاروقی کے مضمون کا ابتدائی حصہ اسی سوال کا جواب دینے کی کوشش ہے اور بہت اہم ہے۔ اس سلسلہ میں ان کا سب سے زیادہ اہم مضمون علامت کی پہچان ہے۔ سچ بات تو یہ ہے کہ اردو میں علامت پر بسیط اور جامع عالمانہ فکر کا آغاز فاروقی ہی سے ہوتا ہے۔ علامت پر انھوں نے جو کچھ لکھا ہے اس کا خلاصہ پیش کرنے یا اس پر خیال آرائی کرنے کی ترغیب پر قابو پانے کے لیے میں راہبانہ جبر سے کام لے رہا ہوں۔ ورنہ مضمون کبھی ختم نہیں ہوگا۔ فاروقی نے نور کے استعارے کے التزام کا جو جائزہ لیا ہے وہ اپنی جگہ درست ہے۔ اس علامتی طریقۂ کار کی وجہ سے مرثیہ دوسرے مراثی سے افضل بنتا ہے۔ میر انیسؔ بہت بڑے شاعر بھی تھے اور یہ مرثیہ ان کا شاندار کارنامہ بھی ہے۔ ان سب خوبیوں کے باوصف مرثیہ اپنے فارم کی حدود سے اوپر نہیں اُٹھ سکا۔ اخلاقی نقّادوں نے مرثیہ کی اخلاقیات کو قدر جانا، نفسیاتی دلچسپی رکھنے والوں نے جذبات نگاری کا ذکر کیا، وہ جو فکشن کی تکنیک کے رسیا تھے۔ انھوں نے کردار نگاری اور واقعہ نگاری کی خوبیاں بیان کیں۔ اب اسلوبیات کے شوقین استعاراتی نظام کا جائزہ لیتے ہیں۔ ان تمام کوششوں کے باوجود میر انیسؔ کا مرثیہ جہاں تھا وہیں رہتا ہے۔ یعنی لکھنؤ کے امام باڑوں میں مرثیہ صاحبِ ذوق قاری کی شاعرانہ تسکین کا کوئی سامان نہیں رکھتا۔ زبان و بیان کی خوبیوں کے باوجود مرثیہ زندہ کیوں نہیں ہے اس کا جواب پانے کے لیے ہمیں اسلوب کے علاوہ اور بہت سی باتوں پر غور کرنا ہوگا۔ محض اسلوب کا مطالعہ شاعرانہ قدر کے تعین کا کام نہیں کر سکتا۔ وہ فاروقی کے اس مضمون سے ظاہر ہے۔

ہیئتی اور اسلوبی تنقید پر یہ اعتراض عام ہے کہ وہ Discriptive رہتی ہے اور قدری فیصلے نہیں کرپاتی۔ رات اور صبح، نور و ظلمت کے ایسے ہی استعاروں کا جائزہ لے کر ترقی پسند نقّاد ایک خطیبانہ سیاسی نظم کو بھی اچھی نظم ثابت کر سکتے ہیں۔ ہمارا دور چونکہ صدیاں منانے کا دور ہے اس لیے مدرّسوں کی بن آئی ہے۔ انگریزی کتابوں میں

علامتوں، شعری پیکروں اور اساطیر کا جو بھی خزانہ ہاتھ لگتا ہے مٹھیاں بھر بھر کر جشن کے ستائے شاعر پر نچھاور کرتے ہیں۔ ان کے ہاتھ جس چیز نے مضبوط کیے ہیں وہ قدری فیصلوں کی جھنجھٹ سے محترز بیانیہ تنقید ہے۔ ابھی تو شاعروں کا عرس منایا جارہا ہے۔ ذرا پریم چند کی باری آنے دیجیے، خدا کی قسم جب تک سندیلے اور سری نگر کے اساتذہ اپنی تنقید کی پائپ لائن کے ذریعے پورے مغربی فکشن کا تیل نکال کر پریم چند کے کرداروں کی مالش نہیں کریں تب تک چین سے نہیں بیٹھیں۔ فاروقی دراصل یہ بتانا چاہتے ہیں کہ میرانیس امام حسینؓ اور ان کے اصحاب کی کردار نگاری کے لیے علامتی طریقۂ کار استعمال کرتے ہیں کیونکہ یہ کردار نگاری اگر محض اوصاف کے سہارے کی جاتی تو بات محض تکرار تک محدود رہ جاتی۔ سوال یہ ہے کہ دوسرے مرثیہ گو کردار نگاری اوصاف کے بیان کے ذریعہ کرتے ہیں یا علامتی بیان کے ذریعے اور خود میر انیس کے دوسرے مراثی میں کردار نگاری کی صورت کیا ہے۔ اگر استعاراتی ہے تو دوسرے کون سے استعاروں کا التزام ملتا ہے۔ ان سوالوں کا جواب وہ لوگ بہتر دے سکتے ہیں جنھوں نے مرثیہ کا مطالعہ مجھ سے زیادہ گہری نظر سے کیا ہے۔ مرثیہ سے دلچسپی رکھنے والے حضرات کو چاہیے کہ وہ فاروقی کے مضمون پر عالمانہ بحث کے دروازے کھولیں کیونکہ یہ مضمون مرثیہ کی تنقید میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

تنقید چونکہ تخلیقی ادب کا دامن تھام کر چلتی ہے اس لیے جیسا ادب ہوگا ویسی ہی تنقید بھی ہوگی۔ ہمارا فکشن ترقی یافتہ نہیں ہے۔ ناول اور ڈرامے کا تو وجود ہی نہیں ہے۔ افسانوں نے کوئی ایسے بڑے کردار پیش نہیں کیے جن پر مثلاً فلابیر دستوسکی، ٹالسٹائی اور جارج ایلیٹ یا لارنس کے کرداروں کی طرح بحث ہو سکے لہٰذا فکشن کی تنقید بھی کمزور ہے۔ ہمارے یہاں پھیلے ہوئے استعاروں، علامتی نظام اور فارم کا وہ Organic تصور بھی نہیں ہے جو مغرب میں رہا ہے، اس لیے مغرب کے حد درجہ پیچیدہ اور ترقی یافتہ ہیئتی تصورات اور پیمانوں کا ہماری شاعری پر غیر محتاط اطلاق خطرات سے خالی نہیں۔ میرا خیال ہے کہ غزل اور مرثیہ کے مقابلہ میں جدید شاعری پر ہیئتی تنقید کا حربہ آزمایا جائے تو زیادہ ثمر آور ثابت ہو سکتا ہے۔ فاروقی سے مجھے ایک شکایت یہ بھی ہے کہ وہ اپنے نہایت ہی پیچیدہ اور نازک ہیئتی تصورات کی تمثیل کا کام

غزل کے اشعار سے لیتے ہیں۔ اقبالؔ کے بعد کی ترقی پسند اور جدید شاعری، چاہے وہ غالبؔ اور اقبالؔ کی شاعری جتنی عظیم نہ سہی، لیکن مغرب کے زیرِ اثر فارم کے ایک Organic تصور کو پروان چڑھاتی رہی ہے۔ ان شاعروں کی تنقید میں فاروقی کے تنقیدی جوہر بھرپور طریقہ پر نمایاں ہو سکتے ہیں۔ مجھے اس بات کا یقین ہے کہ ترقی پسند اور جدید شاعروں پر جب فاروقی بسیط اور جامع مضامین لکھنے کا وقت نکالیں گے تو اردو تنقید، جس نے فاروقی کی نگارشات سے اہم موڑ پایا ہے، مغربی تنقید سے آنکھیں لڑانے کا حوصلہ پیدا کر سکے گی۔

نو مشق اور نو خیز نقّاد بغیر اس بات کا اندازہ لگائے کہ کسی نئے تنقیدی طریقۂ کار کو برتنے کی ان میں کتنی صلاحیت ہے، محض شوق یا سنا بری کی خاطر نفسیاتی، اساطیری یا لسانی تنقید کے طریقہ کو اپناتے ہیں۔ وہ جو بات بھولتے ہیں وہ یہ ہے کہ محض کسی علم پر عبور انھیں ادبی تنقید کا اہل نہیں بناتا۔ تنقید کے لیے ادبی بصیرت بنیادی چیز ہے۔ غالبؔ کی نفسیات، غالبؔ کی جمالیات اور غالبؔ کی علامتوں اور شعری پیکروں پر جو مضامین اور کتابیں غالب صدی کے دوران سامنے آئی ہیں۔ وہ اس مفروضہ کے تحت تحریر کی گئی ہیں کہ علامتی اور اساطیری تنقید کے نظریہ کو اگر اپنایا جائے تو غالبؔ کے فن کے نئے پہلو خود بہ خود سامنے آجائیں گے۔ تنقیدی طریقۂ کار نقشِ سلیمانی نہیں ہوتا کہ اسے جلاتے ہی شعر کی بوتل سے معنی کا جن خدمتِ اقدس میں حاضر ہو جائے گا۔ ادبی اور تنقیدی بصیرت کی قدر کا اندازہ اسی مقام پر ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ماہرینِ علوم ادبی نقّاد کے اعلیٰ مقام کو مشکل ہی سے پا سکتے ہیں۔ سماجیات اور نفسیات کے پروفیسروں کے علم کی میں قدر کرتا ہوں، تنقید کی نہیں، تاوقتیکہ ان کی تنقید ادبی بصیرت سے مالا مال نہ ہو۔ بڑا نقّاد زیادہ سے زیادہ تنقیدی وسائل پر دسترس رکھتا ہے لیکن ان کا استعمال وہ فنکار کے فن کے تعلق سے ہی کرتا ہے۔ وہ فنکار جس کا اپنا کوئی اسلوب نہیں، اس پر اسلوبیاتی تنقید اتنی ہی بے معنی ہے جتنی مثلاً وہ نام نہاد فلسفیانہ تنقید جو ''آگ کا دریا'' میں وجودی فلسفہ کی چنگاریاں تلاش کرتی ہے۔ فاروقی کی تنقید ایسے رطب ویاس سے پاک ہے۔

اب جہاں تک مغربی تنقید کی نقّالی کا سوال ہے تو اس کے امکانات جتنے نفسیاتی، اخلاقی اور سماجیاتی تنقید میں ہیں اتنے ہیئتی اور اسلوبی تنقید میں نہیں۔ احساسِ کمتری کیا

ہے، طبقاتی کشمکش کیا ہے؟ ان سوالوں کے جواب میں مغرب کے کتب خانوں میں کتابوں کے اوراق پھڑپھڑانے لگیں گے۔ غالبؔ میں احساسِ کمتری تھا یا نہیں یا غالبؔ کا طبقاتی شعور کیسا تھا، ایسے سوالات فاروقی نہیں پوچھتے، جو سوالات وہ پوچھتے ہیں ان کے جواب کے لیے انھیں خود غالبؔ کا نکتہ رس اور خلاّقانہ مطالعہ کرنا پڑتا ہے۔ ہیئتی تنقید چونکہ داخلی اور خارجی ہیئت، اندازِ بیان ڈکشن اور رنگِ سخن کا مطالعہ کرتی ہے، لہٰذا اس کام کے لیے اپنی زبان کے مزاج اور شعری روایت کی گہری آگہی ناگزیر ہے۔ اسی لیے ہیئتی تنقید کم سے کم مستعار اور زیادہ سے زیادہ قومی اور طبع زاد ہوتی ہے۔ غالبؔ پر فاروقی کے مضامین یہ بات ثابت کرتے ہیں کہ شاعر اور اس کی شاعری فاروقی کے لیے اپنی ذہانت، مہارت، علم یا بھلمنسائی بتانے کا بہانہ نہیں ہے بلکہ اپنی تنقیدی صلاحیتوں کا استعمال وہ شاعر کی شعری خصوصیات اور اس کے منفرد اوصاف کی نشاندہی کے لیے کرتے ہیں۔ غالبؔ پر ان کے مضامین محض ہیئتی نہیں ہیں، بلکہ تہذیبی، ادبی اور مفکرانہ ہیں۔ غالبؔ کے اشعار گنجینۂ معنی ہیں اور معنی کے ادراک کے لیے انھیں شرح و تفسیر کے اوزاروں سے کام لینا پڑتا ہے تو وہ کوئی جھجک محسوس نہیں کرتے۔ ''غالبؔ کی ایک غزل کا تجزیہ'' میں وہ صاف کہتے ہیں کہ لفظی تجزیہ ایک طرح کی شرح نویسی ہے لیکن وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ جس قسم کی شرح جدید تنقید کی روشنی میں لکھی جائے گی وہ عام شرح سے کن معنوں میں مختلف ہوگی۔ چنانچہ وہ کہتے ہیں کہ شرح صحیح ترین معنی کی تلاش کرتی ہے اور صحیح ترین معنی سے اس کی مراد وہ معنی ہوتے ہیں جو شعر کی سطح سے ابھرتے ہیں۔ اس سے پہلے وہ کہہ چکے ہیں کہ شعر کے مشکل ترین معنی اس کے درست ترین معنی ہوں گے کیونکہ معنی جتنی دُور کے ہوں گے اتنے ہی نازک اور باریک ہوں گے۔ اور شعر پیش پا افتادہ بیان کا نہیں بلکہ زندگی کے تجربہ کو زیادہ معنی خیز اور شدید بنانے کا نام ہے۔ یہ اصول اپنی جگہ درست ہے لیکن اس اصول کو برتنے والا نقاد معنی آفرینی کی ترغیب سے مشکل ہی سے بچ سکتا ہے۔ مثلاً غالب کا یہ شعر لیجیے:

لختِ جگر سے ہے رگِ ہر خار شاخِ گل
تاچند باغبانیِ صحرا کرے کوئی

فاروقی کہتے ہیں:

''شعر کا اصل حسن دوسرے مصرع کے ابہام میں ہے۔ ''تاچند'' شعر کا بنیادی لفظ ہے اور بیک وقت کئی طرف اشارہ کرتا ہے۔ مثلاً یہ کہا جا سکتا ہے کہ مجھے صحرا کی باغبانی پر مامور کیا تھا۔ میں نے اپنے لختِ جگر سے صحرا کی ہر رگ خار کو شاخِ گل بنا ڈالا۔ اب میں کب تک اس خدمت کو انجام دیتا رہوں یعنی اس سے زیادہ کیا توقع کسی کو ہو سکتی ہے؟''

میرا خیال ہے کہ یہ سطحِ شعر کے معنی ہیں اور درست ترین معنی ہیں۔ باقی جو معنی فاروقی سمجھاتے ہیں وہ فاروقی کے سمجھائے ہوئے ہیں۔ اس لیے جودتِ طبع کے آئینہ دار ہونے کے باوجود اس منور کرنے والی فکر کا جزو نہیں بنتے جو شعر فہمی کے وقت قاری کی معاون بنتی ہے۔ دوسرے معنی فاروقی یوں بیان کرتے ہیں:

''یا یہ کہہ سکتے ہیں کہ میں نے اپنے لختِ جگر سے ہر رگ خار کی آبیاری کی، اب میرے پاس کیا رکھا ہے جو اس کی آبیاری میں صرف کروں، یا یوں کہا جا سکتا ہے: میں نے ہر رگِ خار کو گل بنا ڈالا، کیا اب بھی مجھے صحرا کی باغبانی کرنی پڑے گی اور چمن کی باغبانی کا موقع نہ ملے گا۔ یا یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ میں نے ہر ہر کانٹے پر پھول کھلا دیے لیکن صحرا پھر بھی صحرا ہی رہا۔ اب کب تک میں اپنا دل و جگر چاک کرتا رہوں۔ کیا اب بھی مجھے ایک صحرا کا باغباں کہا جائے گا۔ یا یہ کہہ سکتے ہیں کہ اتنا خونِ جگر صرف کرنے کے باوجود میں باغباں ہی کی طرح غیر رہوں گا۔''

بطور شرح کے یہ معنی بہت کار آمد نہیں۔ بطور اس نکتہ کی وضاحت کے کہ مبہم یا جدلیاتی لفظ گوشہ نشین معنی کے بہت سے پہلوؤں کو سامنے لے آتا ہے، یہ تشریح ایک اچھی مثال قائم کرتی ہے۔ دراصل شعر کے مختلف النوع معانی کے انکشاف کا دار و مدار واقعی علمی اور ذہنی Situation پر ہوتا ہے جن سے شعر کا قاری دوچار ہوتا ہے۔ ایک صورتِ حال کا تصور کیجیے۔ کوئی کہتا ہے، زندگی بھر جھک مارتے رہے، کیا فائدہ ہوا تمھاری تنقیدوں سے، یا کوئی کہتا ہے، افسانہ نگار تو ہزار مل جائیں گے، تم تنقیدیں لکھتے رہو۔ یہ اور ایسے بے شمار موقعوں پر غالب کا شعر یاد کیجیے اور دیکھیے کہ آپ کی ذہنی کیفیت کی ترجمانی کے لیے شعر کیسے مخفی معنی کے دفتر باز کرتا ہے۔ ایک معنی میں فاروقی

نے ان ہی حقائق کو تجریدی تصورات میں بدل دیا ہے۔ میں جو بات بتانا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ شعر پڑھتے وقت یہ تمام معانی بیک وقت منکشف ہوتے ہیں۔ اس طرح فاروقی کی معنی آفرینی نفسیاتی اور اساطیری تنقید کی دوراز کار توجیہات اور ہوائی قلعوں سے نوعی اعتبار سے مختلف ہے۔ وہ بار بار یہ بات کہہ چکے ہیں کہ جو سوالات اُٹھیں وہ شعر ہی سے اُٹھنے چاہئیں اور ان کا جواب بھی شعر ہی میں ملنا چاہیے۔

''غالب اور جدید ذہن''، ''اردو شاعری پر غالب کا اثر'' اور ''غالب کی مشکل پسندی'' اس لق و دق صحرا میں جس سے غالب کی تنقید عبارت ہے سر سبز و شاداب نخلستان کا مقام رکھتے ہیں۔ ان مضامین میں فاروقی نے غالب کے بعض اہم پہلوؤں پر بالکل نئے انداز سے غور کیا ہے۔ ان مضامین کا خلاصہ ممکن نہیں۔ ان کے اہم نکات کی نشاندہی بھی ممکن نہیں۔ پھر بھی یہ بتانے کی جرأت کرتا ہوں کہ ان مضامین کے جن نکات نے مجھے سب سے زیادہ متاثر کیا وہ یہ ہیں: جدید ذہن سے غالب کی رغبت، جدید ذہن کی مخصوص نشانیاں، ایک فطری بے ایمانی اور نارسائی کا احساس، لفظ کا احترام اور وسیع المعنی ہونے کی وجہ سے اس کی علامتی حیثیت کی تصدیق، اپنی ذات اور ذات کے باہر بھی اسرار کی تلاش، غالب کے کلام کی طلسمی اور اسراری فضا، استعارے کی پیچیدگی، یعنی غالب کے یہاں استعارے کا ایک خارجی اور آرائشی صفت کے طور پر نہ رہ کر اس کا شعر کی ہیئت Transformation اہمال، ابہام، مشکل پسندی اور جدّت طرازی کا فرق، غالب کی ایک ایسا لفظی ڈھانچہ خلق کرنے کی کوشش جس کا تناؤ اور توازن الفاظ کے صرف سطحی معنوں کا مرہونِ منت نہ ہو۔ حالی کے مقدمہ کے ذریعے غالب کی شاعری کا ایسا جواز کہ خود لکھنوی شعرا نے رنگِ غالب کو اُڑایا۔ بڑے شاعر کا آنے والی نسلوں پر اثر، کیوں آنے والی نسلیں پیش رو بڑے شاعر کے رنگِ سخن سے احتراز کرتی ہیں، کیوں غالب، ناسخ اور امیر مینائی کی معمولی شاعری کو پسند کرتے تھے جو ان کے رنگ سے بالکل مختلف تھی۔ غالب میں عقلیت پسندی کا عنصر وغیرہ وغیرہ۔

جہاں تک غالب کی عقلیت پسندی کا تعلق ہے فاروقی نے نہایت محتاط طریقہ سے عقل کو intellect سے قریب اور Reasion سے دُور رکھنے کی کوشش کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ترقی پسندوں کے شعور اور خصوصاً ظ انصاری کے عقل کے تصوّر سے بال بال بچ

گئے ہیں اور ایلیٹ کے اس تصور کے قریب آگئے ہیں کہ جدید ذہن احساس کو دانش سے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ ظ۔ انصاری کی "غالب شناسی" پڑھ کر میں نے ایک مضمون لکھنے کا ارادہ کیا تھا جس کا عنوان تھا "کیا غالب عقل مند تھے"۔ ترقی پسندوں کو شعور اور عقل کے الفاظ بہت پسند ہیں اس لیے وہ ابر گہر بار میں عقل کی تعریف دیکھ کر پھولے نہ سمائے اور ثابت کرنے لگے کہ غالب نے بھی کہا ہے کہ شاعری عقل سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ بات کہ شاعری شعور سے پیدا ہوتی ہے، وہ شبلی کی اشتقاقی تعریف کے حوالہ سے بہت پہلے ہی کہہ چکے تھے۔ ابر گہر بار میں اور فارسی مثنویوں میں حمد کے اشعار میں شاعر جس عقل کی تعریف کرتا ہے وہ فی الحقیقت Reason ہے جو آدمی کو دوسری مخلوقات سے ممیز کرتا ہے۔ یہ گویا آدمی کی صفت ذاتی ہے۔ نطق اور عمل آدمی کی امتیازی صفات ہیں جو اسے عالم حیوانات سے افضل بناتی ہیں۔ آدمی ہونے کے ناطے غالب میں یہ دونوں صفات ہیں لیکن شاعر ہونے کے ناطے وہ چند اور صفات سے بھی متصف ہیں جو دوسروں میں ہوتی تو ہیں لیکن اتنی ارفع اور شدید شکل میں نہیں۔ مثلاً تخیل۔ عقل تو میرے پاس بھی ہے اور شاید غالب سے زیادہ ہی کیونکہ میں ان ترقی پسند نقادوں کو پڑھ کر بیٹھا ہوں جنھیں پڑھنے کا شرف غالب کو حاصل نہیں ہوا تھا لیکن شعر گوئی کا ملکہ کچھ دوسری ہی چیز ہے۔ اسی لیے ایلیٹ نے کہا ہے کہ شاعری میں بہت کچھ شعوری بھی ہوتا ہے اور بہت کچھ غیر شعوری بھی۔ اب تو لوگ تحت الشعور اور اجتماعی لاشعور تک کو شاعری کا سرچشمہ بتانے لگے ہیں۔ ایسے کلجگ میں ابر گہر بار کے اعداد سے تیار کیا ہوا ظ انصاری کا تعویذ دافع بلیات ہے۔ میں کہہ چکا ہوں کہ فاروقی بال بال بچ گئے۔ طلسم، اسرار، ابہام، تشکک، تردد، رومانیت نے انھیں تھامے رکھا۔ ورنہ غالب کے تعقل، غالب کا عمل، غالب کے سر اٹھا کر چلنے کی ادا کا جب جب ذکر آتا تو میری اوپر کی سانس اوپر اور نیچے کی نیچے رہ جاتی۔

فاروقی کی شخصیت کا ایک دل آویز پہلو یہ بھی ہے کہ ادبی معاملات میں بہترین سے کم پر سمجھوتہ نہ کرنے کے باوجود نخوت پسند سفید پوشوں کی بلند جبیں مسند پر براجمان نہیں ہوتے جیسا کہ غیر شعر سے لطف اندوز ہونے کے ان کے اعتراف سے ظاہر ہے۔ اپنی بلند جبینی کی نمائش کے لیے یاروں نے عجیب عجیب طریقے ایجاد کیے ہیں۔

کہیں فراق کو Fetiche بنایا گیا ہے۔ کہیں میر یا میراجی کو۔ ترقی پسندوں کے کلیسا میں پبلو نرودا، ناظم حکمت اور فیض کی تثلیث کی عبادت ہوتی ہے۔ فاروقی کی کتاب کے اشاریہ میں صرف اردو شاعروں کے ناموں پر نظر کیجیے اور بتائیے کہ تنقید کی دوسری کون سی کتاب کو خم خانہ جاوید کہا جا سکتا ہے۔ فاروقی کے جمہوری ذہن کے مقابلہ میں دوسرے ناقد تو پر غضب آمر نظر آتے ہیں۔ تنقید گل چینی نہیں بلکہ سیر گلستاں ہے۔ اس میں پھولوں ہی سے نہیں بلکہ کانٹوں سے بھی نباہ کرنا پڑتا ہے۔ نقاد خالص ترین نظریۂ شعر کا تمنائی ہو سکتا ہے، لیکن تنقید اس قدر انتخابی نہیں ہوتی، کیونکہ ادبی روایت کہسار کی چند فلک بوس چوٹیوں سے عبارت نہیں ہے، بلکہ احساس کی تاریک گپھاؤں، خیالات کے الجھے جنگلوں، اسلوب کی شاداب اور اُجاڑ وادیوں، لفاظی کی شوریدہ سر ندیوں، نغمگی کے ننھے منے جھرنوں اور وہ پھول جو چند روز بہار جاں فزا دکھلا گئے اور وہ حسرت ناک کلیاں جو بن کھلے مرجھا گئیں، سبھی کو اپنی پہنائی میں سمیٹے ہوئے ہے۔ اگر ذوق سخن تخلیق و تخیل کے چھاجوں برستے پانیوں میں نہاتا نہیں اور پیچیدہ اظہار و تجربات کے گلی کوچوں میں قلانچیں نہیں بھرتا تو نفاست پسندوں کی لاڈلی اولاد کی مانند یرقانی یا مدرسے کے کرم کتابی کی طرح محدود، محبوس اور مدقوق ہو جاتا ہے۔ فاروقی کی ناقدانہ شخصیت کی یہ خندہ جبیں کشادگی اور جمہوریت ان کے ذوق سلیم کی اشرافیت کو چڑچڑی بلند جبینی سے محفوظ رکھتی ہے اور انھیں ایک طرف تو حسن عسکری سے ممتاز کرتی ہے جو وادیِ ادب پر اتنی بلندی سے نظر ڈالتے ہیں کہ اردو ادیبوں کے چہرے نظر ہی نہیں آتے اور دوسری طرف انھیں ترقی پسند نقادوں سے مختلف بناتی ہے جو ہم شکلوں کے علاوہ کسی کو پہچان ہی نہیں سکتے۔ ناراض تو حالی نے بھی کیا کم لوگوں کو کیا تھا، لیکن حالی اور فاروقی دونوں کے متعلق کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ وہ اس بھیڑ میں شامل نہیں ہیں، جہاں ادنیٰ کا اعلیٰ سے، اور شعر کا غیر شعر سے کندھا چھلتا ہے۔ ایک نظر سے دیکھا جائے تو نظریہ سازی یا چند بنے بنائے نظریات کی پرستش اس نقاد کے لیے جو ادبی بھیڑ بھاڑ یا گہما گہمی سے گھبرایا ہوا ہے ہاتھی دانت کے مینار کا کام بھی کرتی ہے۔ ادبی نقاد کو جو چیز جمالیات کے فلسفی سے مختلف بناتی ہے وہ یہ ہے کہ نقاد رنگا رنگ اور ایک دوسرے سے بالکل مختلف اور منفرد فنکاروں کے تنقیدی مطالعہ اور

محاکمہ کے لیے خود میں اہلیت پیدا کرتا ہے۔ ترقی پسند نقادوں کے لیے مارکسی نظریہ جزیرۂ نجات ہی نہیں بلکہ جائے فرار بھی تھا۔ وہ ہمیشہ ان فنکاروں سے پہلو بچاتے رہے جو ان کے رنگ میں ڈوبے ہوئے نہیں تھے۔ ان کے یہاں عملی تنقید کے بہت کم نمونے ملتے ہیں۔ اور جو ہیں اپنے والوں پر درود بھیجتے ہیں۔ ترقی پسندوں نے تبصرے بھی بہت کم تعداد میں لکھے ہیں اور جو لکھے ہیں وہ محض رسمیہ اور سطحی ہیں۔ چونکہ ان نے تنقید و تخلیقی سرگرمی بتایا تھا، اور اس ''تخلیقی سرگرمی'' کو تاثراتی تنقید سے بغل گیر ہونے کے لیے بہت فاصلہ طے کرنا پڑا۔ اس کے برعکس ایلیٹ نے صاف اعلان کیا کہ تنقید خود مختار اور خود کفیل نہیں ہے بلکہ وہ تخلیقی ادب کی پیرو اور پابند ہے۔ اس کا کام فنی تخلیقات کی تشریح وتفسیر اور ادبی ذوق کی تعلیم و تربیت ہے۔ ہر آدمی میں ایک اچھا نقاد بننے کی تڑپ اور خواہش ہونی چاہیے، اور اس کام کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنی ہوشمندی کو تیز سے تیز تر بناتا جائے اور اس میں اچھے برے میں تمیز کرنے والے مطالعہ کا عمل مسلسل بڑھتا جائے۔ اس انداز سے مسلح ہونے کے بعد آدمی عظیم اور طاقتور شخصیتوں کے اثرات کے سامنے خود کو کھلا چھوڑ سکتا ہے، بغیر اس خوف کے کہ کوئی ایک مکمل طور پر اسے مغلوب کر لے گا۔ اس طرح ایلیٹ نے تنقید کو ایک عالمانہ اور مدرسانہ سرگرمی کے بجائے ایک پہلودار، مہذب اور مربوط زندگی کی تعمیر کے لیے ایک انسانی سرگرمی میں بدل دیا۔ مغرب میں اخبارات اور ادبی رسائل میں ایک عام پڑھا لکھا آدمی خطوط کے ذریعے ادبی مسائل پر کس شدومد سے خیال آرائی اور تبصرہ کرتا ہے اس کا اندازہ ہم لوگوں کو کیسے ہو سکتا ہے جنھوں نے رسائل کے نام خطوط میں ذاتی جملوں اور گالی گلوچ کا وہ بازار گرم کیا کہ بالآخر ہمارے رسالوں کو یہ سلسلہ ہی بند کرنا پڑا۔ میں اپنی تنقیدوں میں فنائسزم کے خلاف اتنی شدت سے لکھا کرتا ہوں تو اس کی وجہ یہی ہے کہ میں ادبی مطالعہ اور تنقید کو چند برگزیدہ لوگوں کا پاکیزہ مشغلہ نہیں سمجھتا بلکہ اسے ایک سماجی، تہذیبی اور اخلاقی سرگرمی سمجھتا ہوں اور محسوس کرتا ہوں کہ ادب کا بخشا ہوا شعور زندگی آدمی کو کتنا کشادہ نظر بناتا ہے۔ اس کے ذہن میں لچک اور دل میں گداز پیدا کرتا ہے۔ اور اپنے نقطۂ نظر کو ترک کیے بغیر دوسروں کے نقطۂ نظر کو سمجھنے کی اہلیت عطا کرتا ہے۔ ادب اور آرٹ جگمگاتی شخصیتوں کا زیورِ آراستگی نہیں بلکہ منکسر مزاجوں اور نیازمندوں کا

قرینۂ زندگی اور اسلوب حیات ہے۔ یہ آدمی کو خود آگاہ اور دروں بیں، حق شناس اور حق گو بناتا ہے۔

بڑی تنقید شیش محل نہیں نگار خانہ ہوتی ہے۔ شیش محل میں ایک ہی نظریہ اور ایک ہی شخصیت کی لو ہزار آئینوں میں جھلکتی ہے۔ نگار خانہ رنگ برنگی تصویروں سے مزین ہوتا ہے۔ ہر تصویر کی اپنی آن بان، اپنا رکھ رکھاؤ، اپنا حسن اور اپنی انفرادیت ہوتی ہے۔ ترقی پسند تنقید شیش محل ہے۔ جدید تنقید نگار خانہ۔ جدید نقادوں نے جدید شاعری پر سخت تنقید کی ہے، اور فیض اور مخدوم کی تعریف بھی کی ہے۔ ترقی پسند نقاد راشد، اختر الایمان، مختار صدیقی، مجید امجد، منٹو تک کو برداشت نہیں کر سکے۔ ظفر اقبال اور نمیق حنفی کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ انسان دوستی کا مطلب اگر یہ ہے کہ وقت کے سفاک ہاتھوں کے شکنجے میں آدمی پر جو کچھ بیتی ہے اور آدمی آج بھی غم کے جن پہاڑوں کو اپنے دل کے اتھاہ سمندر میں چھپائے ہوئے ہے اسے دیکھا جائے تو پھر ان تمام شاعروں کا ہمدردانہ مطالعہ ناگزیر ہو جاتا ہے جو اس درد، کرب اور غم کا بیان کرتے ہیں، جو آدمی کا مقدر رہا ہے۔ اس نظر سے آپ دیکھیں گے تو انسان دوست، جمہور پسند اور دردمند نقاد ترقی پسند نہیں، بلکہ فاروقی اور دوسرے جدید نقاد نظر آئیں گے۔ ان باتوں کو ملحوظ خاطر رکھنا اس لیے ضروری ہے کہ مغرب کی نئی تنقید اور اردو کی جدید تنقید پر ہمارے ملتبی اور ترقی پسند نقادوں کی نکتہ چینی، سماجی اور اخلاقی شرافت کا جو بہروپ لیے ہوتی ہے اس کی حقیقت واضح ہو جائے۔ وہ لوگ کہتے ہیں کہ جدید نقاد جمال پرست ہیں، ہیئت پسند ہیں، ادب برائے ادب کو ماننے والے ہیں، سماجی طور پر غیر ذمہ دار ہیں، انسان دشمن ہیں، ادب کو عوام سے چھین لینا چاہتے ہیں، وغیرہ وغیرہ۔ حالانکہ ایلیٹ تو خالص جانسن اور آرنلڈ کی تہذیبی روایت کا نقاد ہے۔ آئیو رونٹرس کی اخلاقیات اظہر من الشمس ہے اور جب رینسم ایلیٹ کو فروسیوں کا فروسی کہتا ہے اور کلانتھ بروک پر چیں بہ جبیں ہوتا ہے کہ فن پارے میں اجزا کی کل سے علیحدگی پر نہیں بلکہ کل سے ارتباط پر نظر رکھنی چاہیے اور جب وہ یہ تصور پیش کرتا ہے کہ وکٹورین شاعری کے برعکس نئی شاعری، خیالات کو نہیں بلکہ اشیا کو پیش کرتی ہے اور اشیا کو فطرت کے تناظر میں دیکھ کر ان کی ماہیت کا علم حاصل کرتی ہے تو ہمیں یہ جاننے میں مشکل نہیں ہوتی کہ نیا نقاد

شاعری کا جو تصور پیش کر رہا ہے وہ جمال پسندوں سے مختلف نوعیت کا ہے۔ دراصل وہ آرٹ کے فارم کی ماہیت کو سمجھنا چاہتا ہے۔ اور اس عمل دریافت میں اگر اخلاقیات اس کے دائرے میں نہیں آتی تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ اخلاقیات سے بے پرواہ ہے۔

رینسم جب کہتا ہے کہ شاعر "جسم جہاں" کو جاننا چاہتا ہے اور سائنسداں کے برعکس اس کی اصلیت کو پہچاننا چاہتا ہے اور صرف جذبۂ تجسس کی تسکین کے لیے جاننا چاہتا ہے، تو گویا وہ شاعری کو علم سمجھتا ہے اور شاعری جو علم دیتی ہے وہ اس دنیا اور اشیا ہی کا علم ہے اور علم کا مطلب ہے ذات اور غیر ذات میں تغیر کا آغاز۔ نیا نقاد ترقی پسندوں کی مانند شاعر کی ہوش مندی پر ضابطے نہیں بٹھاتا کہ ایسا کرنا فرد کے احساس اور نظام جذبات پر جبر اور شخصیت پر جارحانہ حملہ ہے۔ نقاد ناجی، مسیح اور سائکیاٹرسٹ نہیں ہوتا۔ کیونکہ وہ جانتا ہے کہ رومانی بے قراری کے لیے نجات کا راستہ تلاش کرنا، جذباتی انتشار کی شیرازہ بندی کرنا اور عدم توازن میں توازن پیدا کرنا خود شاعر کا کام ہے اور شاید شعر گوئی منجملہ دوسرے ذرائع کے اسی مقصد کے حصول کا ایک ذریعہ ہو۔ مجھ جیسے بہت سے لوگ جو نئی یا ہیئتی تنقید کو بہت زیادہ پسند نہیں کرتے تو اس کا سبب خالص تنقیدی ہے، اخلاقی نہیں۔ اخلاقیات ہمارے یہاں بے ہنری کی نقاب پوشی کا کام کرتی رہی ہے۔ اسی لیے یہ نقاد کبھی نہ بتا سکے کہ نئی تنقید Workshop کی تنقید بن گئی ہے۔ تفسیر سے الرجی کے باوجود افہام شعر کے پردے میں تفسیر ہی کا کام کرتی رہی ہے۔ Text کی تنقید میں وہ غلو کا شکار ہوئی ہے۔ اس نے شاعر کو اساطیر، علامتوں، ابہام اور الفاظ کا صنعت کار بنا کر رکھ دیا ہے۔ براہ راست شاعری یا Statement کی شاعری سے بدظنی نے اسے پیچیدگی اور ابہام کا اس قدر خوگر بنا دیا ہے کہ عدم تسلسل، الجھاؤ اور اجمال کی پرکھ مشکل ہوگئی ہے۔ دانشمندی پر ذہانت اور پختگی کے متین طرز تکلم پر چالاک ماہرفن کا غلبہ ہوا ہے اور اسی نوع کی دوسری بہت سی باتیں جن کا ذکر میں مضمون کے آغاز میں تفصیل سے کر چکا ہوں، ہمارے نقاد اس لیے نہ بتا سکے کہ کالرج، رچارڈس، ایلیٹ اور رینسم کا تو ذکر ہی کیا، انھوں نے فاروقی تک کو دھیان سے نہیں پڑھا۔

میں کہہ چکا ہوں فاروقی کی تنقیدوں میں چھوٹے بڑے بے شمار ادیبوں اور شاعروں کا ذکر ملتا ہے۔ ان سب کو جو کھنا پرکھنا اور ان کے متعلق صحیح رائے قائم کرنا

آسان نہیں۔ فاروقی کی جن رایوں نے مجھے پریشان کیا ہے وہ مجاز، فراق، قرۃ العین حیدر اور منٹو کے متعلق ہیں۔ منٹو کا ذکر جنس نگاری کے سلسلہ میں ایک جگہ آیا ہے، ورنہ منٹو کے لیے فاروقی کے دل میں احترام ہے۔ حالانکہ افسانہ کے متعلق وہ جو کچھ لکھ چکے ہیں اس کے بعد یہ احترام بھی کٹ کٹا کر مختصر افسانہ ہی کی سائز کا رہ گیا ہوگا لیکن ان باتوں سے قطع نظر سوال یہ ہے کہ کیا فاروقی اپنی تمام بے باکی اور معروضیت کے باوجود ہم عصر فنکاروں پر منصفانہ تنقید کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں؟ میرا خیال ہے اکثر ہوئے ہیں، لیکن اکثر و بیشتر وہ رواداری کا بھی شکار ہوگئے ہیں۔ اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ وہ تنقید سے تیغ براں کا کام لینا نہ چاہتے ہوں۔ شاید یہ ہو کہ وہ بہت سوں سے بہت بگاڑ کرنا نہ چاہتے ہوں۔ شاید یہ ہو کہ وہ نئے لکھنے والوں کی حوصلہ شکنی کرنا نہ چاہتے ہوں۔ بہر حال کچھ بھی ہو ان کی تنقیدوں میں ایک رواداری کا عنصر ملتا ہے جو مجاز اور فراق کے متعلق ان کی سخت اور تکلیف دہ رایوں سے کسی طرح ہم آہنگ نہیں۔ اس رواداری کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کے تبصرے اس سرکشی اور بت شکنی کی آنچ سے محروم ہوگئے ہیں جس کی ہم بجا طور پر ان سے توقع کرتے ہیں۔ جدیدیت بورژوازی کلچر، ریاستی کلچر، مقبول عام کلچر اور اکاڈمک کلچر کے خلاف شدید بغاوت ہے۔ وہ آرٹ میں کسی قسم کی ملاوٹ کو برداشت نہیں کرتی اور وہ جو خالص ترین نہیں ہے اسے Kitch کہہ کر رد کرتی ہے۔ پیش پا افتادگی، فرسودگی، ملاوٹ، بناوٹ Affectation اور Palpable Design سے فاروقی اور اس معنی میں ہر جدید نقاد کتنا بدظن اور بیزار ہے اس کا اندازہ اس کی جارحانہ اور بے رحمانہ تنقیدوں سے ہو جائے گا۔ افسوس کی بات یہ ہے کہ فاروقی کے اکثر تبصرے اس جارحیت کو متوازن بنانے کی کوشش میں رواداری اور مفاہمت کا شکار ہوگئے ہیں۔ کرشن چندر کے ناول گنگا بہے نہ رات پر تبصرے کے کیا معنی ہیں؟ اگر آپ فارمولا باز کمرشیل آرٹ کو بے نقاب کر کے اس کا بدصورت چہرہ نہ دکھا سکیں۔ فاروقی تحت البیان سے کام لیتے ہیں۔ اگر اس ناول میں گر ہم گریں کی معنوی گہرائی یا عرفان حیات نہیں ہے تو کوئی بات نہیں۔ اسے خوبصورت منظر کشی، اسرار و تحیر، سنسنی اور لطف انگیزی کی خاطر پڑھا جا سکتا ہے۔ یہ رواداری ہی نہیں سپر اندازی ہے۔ اسی طرح حیات اللہ انصاری کے طویل ناول "لہو کے پھول" پر بھی انھوں نے جو

تبصرہ لکھا ہے وہ ناخن تراش کر لکھا ہے، ورنہ کمرشیل آرٹ کی مانند سماجی دستاویز کا آرٹ بھی جدید نقاد کے عتاب کا ہدف ہے۔ ایسے ناولوں میں ادھر اُدھر دو چار کمزوریوں کی نشاندہی کرنے کے بعد ان کی تعریف کرنے سے کام نہیں چلتا۔ پھر ایسے سماجی ناولوں پر سیاسی مباحث سے چشم پوشی کر کے اچھی تنقید نہیں لکھی جاسکتی۔ فاروقی سے بہتر تبصرہ علی گڈھ کے ایک پروفیسر نے لکھا ہے (نام یاد نہیں آرہا) جس میں انھوں نے حیات اللہ انصاری کے لبرلزم کے پرخچے اڑا کر رکھ دیے ہیں۔ جدید نقادوں کو فاروقی کی جس چیز نے سب سے زیادہ پریشان کیا ہے وہ اکاڈمک کلچر کی طرف ان کا روادارانہ رویہ ہے۔ آج تخلیقی ادب گوشہ نشین ہے اور دانش گاہوں کے اساتذہ صدر نشین ہیں۔ یہ صدر نشینی ناقدانہ بصیرت یا عالمانہ تبحر کی وجہ سے نہیں، بلکہ تنقید اپنے جارگون اور مختلف علوم کی ملاوٹ کی وجہ سے ادبی فراڈ کے جو امکانات لیے ہوئے ہے اس کے چالاک استعمال کا نتیجہ ہے۔ اس فراڈ کے خلاف جدید فنکار کی بغاوت دیکھنے کے قابل ہے۔ فاروقی سے بہتر فراڈ کا پارکھ کوئی نہیں لیکن نہ جانے کیوں اسے بے نقاب کرتے وقت فاروقی رواداری کا شکار ہوگئے خواجہ میر دردؔ پر وحید اختر کی کتاب پر فاروقی کا تبصرہ کمزور تبصرہ ہے، کیونکہ اس کتاب پر جو کچھ لکھنا تھا رشید حسن خاں لکھ چکے تھے۔ فاروقی نے یہ کہہ کر کہ وحید اختر تصوف کی روح کو کتاب میں کھینچ لائے ہیں، اپنی تنقید کی درشتی کو کم کرنے کی کوشش کی لیکن حقیقت یہ ہے کہ کتاب میں تصوف پر پوری بحث نہایت خام کچی اور مستعار ہے۔ خیالات کی بات جانے دیجیے، زبان تک وحید اختر کا ساتھ نہیں دیتی۔ فاروقی کی یہ روش کہ سخت تنقید کے بعد کتاب یا صاحبِ کتاب میں کوئی Saving Grace تلاش کر لینا، منصفانہ ذہن کی کارپردازی سے زیادہ ایک ناقدانہ Gimmick معلوم ہوتی ہے۔ شکیل الرحمن کی ایک کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

> ''ادبی قدریں اور نفسیات کو اگر کچھ نہ کہا جائے تو کم سے کم ایک بہت بلند کوش Ambitious کارنامہ ضرور کہا جانا چاہیے۔ ڈاکٹر شکیل الرحمن نے ایک پورا تنقیدی نظریہ خلق کرنے یا کم سے کم اسے اردو میں متعارف کرانے کا بیڑا اٹھایا ہے۔''

اپنی تمام عقیدت کے باوجود ایسے جملے تو میں فاروقی کے متعلق بھی نہیں لکھ سکتا۔

انگریزی سے استفادہ کرنے والے نقادوں کی دو قسمیں ہیں۔ ذہین اور غیر ذہین۔ غیر ذہین نقادوں کی بھی دو قسمیں ہیں۔ ایک وہ جو انگریزی میں جو کچھ پڑھتے ہیں اسے سمجھتے ہیں لیکن اردو شاعری پر اس کا اطلاق بے سمجھے بوجھے کرتے ہیں۔ ان کی تنقیدیں گو بصیرت افروز نہیں ہوتیں لیکن معلومات افزا ہوتی ہیں۔ شعری پیکر، علامت تخیل، شعور، تحت الشعور اجتماعی شعور وغیرہ کا تھوڑا بہت علم حاصل ہو ہی جاتا ہے۔ دوسری قسم کا غیر ذہین نقاد شکیل الرحمٰن ٹائپ کا ہوتا ہے۔ وہ جو کچھ انگریزی میں پڑھتے ہیں اسے نہیں سمجھتے، اس لیے سمجھا بھی نہیں پاتے۔ یا ممکن ہے سمجھتے ہوں اور سمجھا سکتے ہوں لیکن شاید اس دانش ورانہ بانک پن کے تحت جو تفسیر و توضیح کو کم درجہ کی چیز سمجھ کر خالص تفکر کی ان موہوم اور مبہم فضاؤں میں جہاں اصطلاحات سے علم حساب کی علامات کا کام لیا جاتا ہے اور ان کی باہمی ترکیب سے خیال کی تعمیر کی جاتی ہے، پرواز کرنے کے شوق کی وجہ سے وہ کسی نظریہ کی تعمیر تو کیا کرپاتے کسی نظریہ کو وضاحت سے پیش نہیں کر سکے۔ یہی نہیں بلکہ ان کی تنقیدیں اسطور، اجتماعی لاشعور، ایگو، سپر ایگو اور اسی نوع کی دوسری باتوں کے متعلق کوئی معلومات بھی فراہم نہیں کرتیں۔ فاروقی لکھتے ہیں:

"شکیل الرحمٰن نے فرائڈ، یونگ، مارکس، کاڈویل، برگساں، اقبال، غالب، بیدل، افلاطون، سارتر کا مطالعہ سنجیدگی اور محویت سے کیا ہے۔"

کس نے کس کا مطالعہ کتنا کیا ہے اس کا اندازہ لگانا آسان نہیں۔ تنقید میں اس بات کی بڑی گنجائش ہے کہ دو چار کتابیں کھول کر پندرہ بیس نام اکٹھے کر لیے جائیں اور ہر نام کے ساتھ ایک خیال یا ایک تصور یا ایک رائے کا مُگھم دُم چھلا لگا دیا جائے۔ آج کل یہی ہو رہا ہے اور بڑے بڑے نام ور نقاد یہ کرتب بازیاں کر رہے ہیں، تاکہ لوگوں پر یہ اثر پڑے کہ وہ بھی بہر حال پڑھتے رہتے ہیں۔ تنقید میں حوالے یا نام ہونے یا نہ ہونے سے مطالعہ کا اندازہ نہیں ہوتا۔ تنقید میں نقاد کا وسیع مطالعہ عطر کی مہک کی مانند خوشگوار کیفیت لیے ہوتا ہے اور کوئی نہیں کہہ سکتا کہ نقاد نے کتنا عطر کہاں کہاں لگایا ہے۔ کان میں عطر کی روئی لگا کر پھرنا آدابِ تنقید کے خلاف ہے۔ فاروقی کہتے ہیں کہ شکیل الرحمٰن کی خاص کمزوریاں دو ہیں۔ ایک تو تعمیم دوسری ژولیدہ بیانی۔ نہ جانے فاروقی یہ بات کیوں نہ دیکھ سکے کہ تعمیم اور ژولیدہ بیانی ایک غیر منظم ذہن، غیر مربوط فکر اور سطحی

نظر کی علامات ہیں اور ایساذ ہن بلند کوش نہیں محض بلند بانگ ہوتا ہے شکیل الرحمن کے یہاں تعمیم، ژولیدہ بیانی، گنجلک الجھاؤ، تعقید اور ابہام کی وہ ریل پیل ہے کہ ان کے مقالات کے صفحات مجذوب کی بڑ معلوم ہوتے ہیں۔ یہ تنقید غیر ہضم شدہ مغربی تصورات کا ایسا کباڑ خانہ ہے جس میں کوئی چیز ڈھنگ اور سلیقہ سے رکھی ہوئی نہیں۔ ایسی کتاب کے بارے میں فاروقی کہتے ہیں:

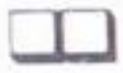
''ان دو کمزوریوں کے باوجود یہ کتاب اردو تنقید میں ایک اہم کارنامہ ہے۔''

یہی نہیں بلکہ وہ تو یہاں تک کہتے ہیں کہ:

''کم از کم کسی نے تو ادب کو انقلاب کا دستورالعمل نہ سمجھ کر ایک مسلسل، متلاطم اور مستقل باطنی وجود رکھنے والا وہ شجر سایہ دار سمجھا جس کی جڑیں قبل التاریخ کے دھند لکے سے بھی پرے تک پھیلی ہوئی ہیں۔''

صاف بات ہے کہ فاروقی کو کتاب کی تعریف نہیں بلکہ اسطوری تنقید سے اپنی دلچسپی کا بیان مقصود ہے، ورنہ قبل التاریخ کے دھند لکوں سے پرے جس چیز کی تلاش کے پیچھے جرمن فلسفیوں نے اپنی زندگی کو آتش تحقیق کا ایندھن بنادیا وہ شکیل الرحمن کے یہاں سری نگر کی کانگڑی کی خاکستر کی صورت میں نظر آتی ہے۔ میں کہہ چکا ہوں کہ کوئی طریقہ تنقید فی نفسہ اچھا نہیں ہے تاوقتیکہ اس کا سلیقہ مندانہ استعمال نہ کیا جائے۔ شکیل الرحمن میں یہی سلیقہ مندی نہیں۔ خلیل الرحمن اعظمی اور اسلوب احمد انصاری پر بھی فاروقی کی تنقیدوں کا یہی عالم ہے۔ چونکہ آدمی ذہین ہیں اس لیے رواداری برتنے کی منطقی بنیادیں پہلے سے تیار کر لیتے ہیں۔ وہ نقاد اور معلّم کے فرق کو جانتے ہیں، لیکن ان دو حضرات کے یہاں معلّمی کے جو عناصر ہیں ان کے تجزیہ سے صاف بچ نکلتے ہیں۔ شمیم احمد کے تنقیدی مضامین کے مجموعہ ''ادراک'' پر بھی ان کا تبصرہ قلم کو علم بنا کر لکھا گیا ہے ورنہ شمیم احمد بھی کند ذہنوں کی سلطنت کے بے تاج بادشاہ ہیں شمیم احمد کے برعکس ڈاکٹر عصمت جاوید کی تنقید ہے جو اس بات کا زندہ ثبوت ہے کہ اگر معلّمانہ ذہن نئے اسالیب تنقید سے آراستہ ہوتا ہے تو کیسا کلاسیکی رچاؤ اور Pragmatic رویّہ پیدا کرتا ہے۔ فاروقی کے ''ابلاغ و ترسیل'' کے نظریات پر عصمت جاوید سے بہتر تنقید ابھی تک تو کسی نے نہیں لکھی۔ باقر مہدی کے متعلق فاروقی نے لکھا تھا کہ بت شکنی کا یہ جوش

تھوڑا سا بے راہ رو سہی، لیکن لائقِ تحسین ہے۔ جدید تنقید کے اس اہم میلان کو کہ ''سرکش رجحانات اور شخصیتوں کو ابھارا جائے اور مشہور ناقدوں، ادیبوں اور شاعروں کی جاہ وحشمت کا طلسم توڑا جائے جو اسٹبلشمنٹ کے معزز افراد بن چکے ہیں۔'' (باقر) فاروقی ایک بزرگانہ تبسم کے ساتھ فقہی موشگافیوں میں گم کر دیتے ہیں۔ فی الحقیقت باقر ان ہتھ کنڈوں سے اچھی طرح واقف ہے جو جدیدیت کو صالح اور صحت مند بنانے کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں۔ سرکشی اور بت شکنی فاروقی کی تنقیدوں کا بھی جوہر ہے۔ سرکشوں کی سب سے بڑی دولت خود اعتمادی ہوتی ہے جس کی فاروقی کے پاس کبھی کمی نہیں رہی۔ بعض جدید فنکاروں میں اسی چیز کی کمی تھی جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ وہ ان لوگوں کی طرف داد طلب نظروں سے دیکھنے لگے جو اُن کے احساس کی نئی کروٹ کو سمجھنے کی اہلیت ہی سے محروم تھے۔ تجرباتی ادب اور نئی شاعری کی طرف سب سے کھلا ہوا ذہن فاروقی کا ہے اور فاروقی ہی نے نئے شاعروں کے منفرد لب ولہجہ پر سب سے زیادہ بصیرت افروز تنقیدیں لکھیں۔ تنقید کے پھپھوند لگے اسالیب کے خلاف فاروقی کی بغاوت قطعی اور حتمی تھی۔ لیکن فاروقی ہم عصر روایتی ادیبوں کی طرف کبھی کبھی ایسی رواداری برت جاتے ہیں جو بعض فنکاروں پر ان کی برہم تنقید سے کسی طرح لگا نہیں کھاتی۔ نقاد سے کہیں زیادہ تخلیقی فنکار رواداری کا مستحق ہوتا ہے کیونکہ فراڈ اور بوگس پن کے جتنے امکانات تنقید میں ہیں، تخیلی اور تخلیقی آرٹ میں نہیں۔

□□

ناول بِن جینا بھی کوئی جینا ہے

پچھلے پچاس سال میں جدید اور علامتی اور اسطوری اور حقیقت پسند لیبلوں کے تحت جو افسانے ہمارے سامنے آئے ہیں۔ ان پر ہمارے ملک کی اس مخصوص صورت حال کا اثر بہت گہرا ہے جو بھر شتاچار سے بھری ہوئی پر تشدد خوں چکاں فرقہ پرست اور دن بہ دن نراج کی طرف بڑھتی ہوئی سیاست سے عبارت ہے۔ ناول تو بے دریغ طور پر صحافیانہ بن گئے ہیں۔ میرا خیال ہے دوسری زبانوں پر بھی اس صورت حال کا اثر پڑا ہے لیکن اتنا شدید اور ہمہ گیر نہیں جتنا کہ اردو میں نظر آتا ہے۔ دوسری زبانوں میں روزمرّہ کی سیاست اور صحافت سے الگ دورِ جدید میں بدلتے ہوئے انسانی تعلقات، نفسیاتی اور اخلاقی مسائل، انفرادی عزائم، شخصی احساسات اور ذاتی آرزومندیوں اور محرومیوں کے موضوعات اس طرح عنقا نہیں ہوئے جیسے کہ اردو میں ہوئے ہیں۔ اس کی صاف وجہ یہ ہے کہ آزادی کے بعد مسلمان جس دورِ ابتلا سے گزرے ہیں اس میں زندگی کی سلامتی اور تحفظِ ذات کا مسئلہ تمام مسائل پر حاوی ہو گیا ہے۔ دوسرے مسائل ہیں، اندرونی تضادات اور تصادمات بھی ہیں، درد کے ان گنت نازک مقامات بھی ہیں لیکن وہ سب کے سب ایک اندوہناک صورتِ حال میں تخلیقی طور پر غیر اہم بن گئے ہیں۔ یہ وبا کس قدر پھیلی ہوئی ہے اس کی عبرتناک مثال سریندر پرکاش جیسا خلاق افسانہ نگار ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ تقسیم ملک اور ارضِ پاک سے ہندوؤں کی ہجرت کا المناک واقعہ سریندر پرکاش کے لیے اتنا دہشت ناک ثابت ہوا ہے کہ اب وہ جو بھی افسانہ لکھتے ہیں ایک ہی تھیم کا Variation ہے۔ میں نے اپنے ایک مضمون میں چند ایسے جدید افسانوں کا ذکر کیا ہے جن کی تھیم طاقتور اور ظالم کا کمزور پر غلبہ اور ظلم ہے۔ یہی تھیم ناولوں میں بھی نظر آئے گی مثلاً اقبال مجید کے ''کسی دن'' سید محمد اشرف کے

"نمبر دار کا تھیلا" اور عبدالصمد کے ناول۔ ایسا لگتا ہے کہ افسانہ اور ناول چاہے علامتی، تجریدی، یا حقیقت پسندانہ ہو، تھیم اور مواد کے اعتبار سے ایک ایسی تاریک سرنگ سے گزر رہا ہے جہاں دُور تک روشنی کی کوئی کرن نظر نہیں آتی۔ کمیونسٹ آئیڈیلزم کی شکست کے بعد تو اندھیرا ہی اندھیرا ہے۔ موضوع افسانہ میں یہ یک رنگی اور تنگ دامنی فکشن کے لیے بہت ہی براشگون ہے۔ اتنا برا کہ یہ فکشن کی موت کی علامت ہے۔

مغرب میں تو ناول کی موت کا اعلان ہو چکا تھا۔ مجھ جیسے ناول کے رسیا اس اعلان پر یقین نہیں کرتے تھے۔ میں تو آج بھی نہیں کر رہا کیونکہ مغرب میں آج بھی کچھ نہ کچھ چیزیں ایسی سامنے آتی ہیں جو ناول کی زندگی کا ثبوت دیتی ہیں۔ یہ بات کہ شہرزاد کے پاس کہنے کے لیے کہانیاں نہیں رہیں کم از کم اردو کی حد تک تو درست معلوم ہوتی ہے۔ سر دھڑ بغیر کی کہانیاں اس بات کا ثبوت ہے کہ رات ختم ہو چکی ہے اور شہرزاد کا سر قلم ہو چکا ہے۔

میں واویلا مچانے والے اور فریاد و فغاں کرنے والے لوگوں میں سے نہیں ہوں۔ مجھے اپنی زندگی بہت عزیز رہی ہے اور ڈوبتے سورج کی سنہری کرنوں میں تو عزیز تر بن گئی ہے۔ سوائے خرافات نویسی کے میں نے عمرِ عزیز کا ایک لمحہ بھی فضولیات پڑھنے پر ضائع نہیں کیا۔ وقت کا مجھے بڑا احساس رہا ہے اور سیلِ رواں کے ہر لمحہ میں پنہاں مسرت کا پورا رس میں نے نچوڑا ہے۔ مجھے بڑی کوفت ہوتی ہے جب میں چاروں طرف رسالوں کے اداریوں میں، اخبارات کے کالموں میں، مضامین میں، خطوط میں، تقریروں میں اردو زبان کی کسمپرسی، اردو اکادمیوں کی بدعنوانیوں، اردو تعلیم کے کبھی حل نہ ہونے والے مسائل، اردو مدرسوں کی نااہلی اور کاہلی، اردو پروفیسروں کی ناقابلیت، ڈاکٹریٹ کے مقالات کا کھوکھلا پن، شاعروں اور ادیبوں کی گروہ بندی، انعامات اور اکرامات میں دوست نوازی اور اقربا پروری، بے کیف معاصرانہ چشمک، جاہلانہ تنقیدی دار و گیر اور اسی نوع کی ان ہزاروں گھٹی ڈکاروں کی بوباس دیکھتا ہوں جو ادب کی بوڑھی کنواریوں کے باؤ گولوں سے پیدا ہوتی ہیں — تو میں سوچتا ہوں، میں کن لوگوں میں گھر گیا ہوں، کہاں آ گیا ہوں، کیا کر رہا ہوں۔ یہ ادب تو نہیں ہے جو حسن و مسرت کا سرچشمہ ہے، جو فلسفہ دانشمندی، فکر و نظر، بصیرت و بصارت، احساس

کی نزاکت اور جذبہ کی ملائمت کا خزینہ ہے۔

مجھے تلاش ہے ان ناولوں کی جن کی دنیاؤں میں کھو کر آدمی خود کو پاتا تھا، ان افسانوں کی جو نیرنگیٔ جہاں کا آئینہ ہوتے ہیں۔ مجھے پتہ نہیں ان پچھلے پچاس سالوں میں اردو والے کون سے ناول اور افسانے اور ڈرامے پڑھتے رہے ہیں۔ اردو والوں سے یہاں مراد وہ لڑکے اور لڑکیاں ہیں جن کی آج کی عمر میں ہم پریم چند، بیدی، منٹو، عصمت، کرشن چندر، بلونت سنگھ، اپندر ناتھ اشک، احمد ندیم قاسمی، ممتاز مفتی، عزیز احمد، غلام عباس، علی عباس حسینی، اختر حسین رائے پوری، ہاجرہ اور خدیجہ مستور اور قرۃ العین حیدر کو پڑھا کرتے تھے۔

ان میں سے ہر افسانہ نگار دوسرے سے مختلف اور اس کا ہر افسانہ دوسرے افسانہ سے مختلف رنگ کا ہوتا تھا۔ یہ رنگارنگی آج کہاں غائب ہو گئی کہ لگتا ہے سب کے چہرے ایک سے ہیں اور سب باہم مل کر ایک ہی افسانہ لکھ رہے ہیں۔ اندرونِ خانہ بھی وہی نوحہ گری اور فریاد و فغاں ہے جو بیرونِ خانہ ہے۔ میں نے اپنی دنیا تنگ اور راستے مسدود نہیں کیے۔ میں اس گوشۂ چمن سے بھاگ کھڑا ہوتا ہوں جس کی دوب سوکھی گھاس بن چکی ہوتی ہے اور بے برگ و بار درختوں پر کرگسوں کے جھنڈ ہوتے ہیں۔ میں ان لوگوں میں سے نہیں ہوں جو نقّاد بننے کی خاطر گلی سڑی بوٹیوں کو بھی نوچتے رہتے ہیں۔ میرے خلاف نئے لکھنے والوں کو شکایت یہ ہے کہ میں بیدی اور منٹو سے آگے دیکھتا ہی نہیں۔ میرے لیے بیدی اور منٹو وہ نہیں ہیں جو پوجنے کے لیے محمد حسن عسکری کے لیے فراق گورکھپوری تھے۔ اوپر جن افسانہ نگاروں کے میں نے نام گنوائے ہیں ان میں میری دلچسپی آج بھی ہے اور ان میں سے کچھ پر لکھ چکا ہوں اور وقت نے ساتھ دیا تو دوسروں پر لکھوں گا۔

جب ایک باغ نغمہ سراؤں سے خالی ہو جاتا ہے تو میں دوسرے کی طرف نکل جاتا ہوں لیکن وہ لوگ کیا کرتے ہوں گے جو دوسرے پرندوں کی بولیوں کو نہیں سمجھتے۔ کیا وہ دوسری زبانوں کے ناولوں سے دل بہلاتے ہیں۔ ایک مزید سانحہ اردو پر یہ گزرا ہے کہ اکادمیاں نیشنل بک ٹرسٹ اور اردو بیورو کے باوجود ہمارے یہاں دوسری زبانوں کی ناولیں اب اتنی بھی ترجمہ نہیں ہو رہی ہیں جو چوتھی پانچویں اور چھٹی دہائی میں مذکورہ اداروں کی عدم موجودگی کے باوصف ہوتی تھیں۔ اس سے صاف ظاہر ہے

کہ چھٹی دہائی کے بعد کی نسل ناول اور افسانے پڑھنے والی نسل نہیں ہے۔ دراصل اس نسل نے پڑھنے والے نہیں لکھنے والے پیدا کیے ہیں۔ ہر آدمی ادیب یا شاعر بننا چاہتا ہے۔ خراب لکھتا ہے اور خراب پڑھنے والے پیدا کرتا ہے جو پھر خراب لکھنے والے بن کر خراب پڑھنے والے پیدا کرتے ہیں۔ آج ادب عبارت ہے اسی خانہ خرابی سے۔

ناول کے تو معنی ہی ہیں ہر تخلیق کا نیا ہونا، تازہ کار اور یکتا ہونا — کسی ایسے تجربہ کا بیان ہونا جو دوسری ناولوں میں نہ ہو، اور اگر ہو تو یہ اندازِ دگر ہو، اور یہ انداز ایسا ہو کہ اس کی انفرادیت کا برہان ہو، ایسی انفرادیت جو مادام بوارن کو اینا کارے نینا سے بالکل الگ قسم کا ناول بناتی ہو۔ یہ کائنات، یہ زندگی، یہ انسان کتنی بے پایاں تخلیقی وسعتوں اور امکانات کا حامل ہے۔ انسان کے احساسات اور جذبات کی دنیا میں کیسی رنگارنگی، ندرت اور انفرادیت ہے۔ انسانی تعلقات کی دنیا میں کیسا بے پناہ تنوّع ہے۔ ہر فرد کے مشاہدات اور تجربات کتنے مختلف اور متنوّع ہوتے ہیں۔ فطرتِ انسانی کیسی حیران کن، بھید بھری گتھیوں کا جھمیلا ہے۔ آپ ڈور کو سلجھاتے جائیے اور وہ الجھتی جائے گی۔ ان تمام باتوں کا شعور ہمیں ناول اور افسانے ہی عطا کرتے ہیں۔ ہمارے جدید افسانہ کے پاس، چاہے وہ علامتی ہو یا حقیقت پسند، انسانی زندگی میں دلچسپیوں کے یہ مراکز نہیں ہیں۔ خراب افسانوں کا تو یہاں ذکر ہی نہیں، اچھے افسانے بھی موضوع کی یک رنگی کا ایسا شکار ہیں کہ لگتا ہے کہ افسانہ بھی غزل کی راہ چل پڑا ہے جس کے ایک سے مضامین اور معاملات ہیں۔ ترقی پسند افسانہ، خصوصاً کرشن چندر، احمد عباس اور ان کے مدرسہ کے دوسرے صحافتی لکھنے والوں کے افسانوں پر بھی یہی الزام تھا کہ وہ بھی سرمایہ دار اور مزدور، زمیندار اور کسان، طاقتور اور کمزور کے چکر سے باہر نہیں نکل سکا۔ جدیدیت جو اس صورتِ حال کے خلاف ردِ عمل تھی بالآخر اسی کا شکار ہو گئی۔

ترقی پسندی کے برعکس جدیدیت نے موضوع کی بجائے فارم پر زور دیا اور یہ رویہ غلط نہیں تھا، لیکن یہ محض التباس تھا۔ فکشن کی تنقید موضوع ہی کی حلقہ بگوش رہی۔ مثلاً انور سجاد کو بلراج مینرا اور باقر مہدی نے بغیر یہ دیکھے کہ ان کے افسانوں کا فارم ناقص اور خام کار تھا اور ان کے افسانے بے روح اور بے جان تھے (جس کے سبب چند ہی برسوں میں وہ بھلا دیے گئے) اس لیے انھیں بانس پر چڑھایا کہ وہ ان کے ہم عقیدہ تھے اور ان کے یہاں سامراجیت وغیرہ وغیرہ کی تصویر پر چھپکلی کی چال ترقی پسندی کے

ٹوٹتے خمار کی فریم ورک میں ٹھیک سے سما رہی تھی۔ مجھے انور سجاد کی یساریت میں کوئی دلچسپی نہیں تھی اور میں نے ان کے فارم کی فنکارانہ رایئگانی اور لاغری، جو اس وقت کے تمثیلی افسانوں کے بدٗ پنجروں کا مقدر تھا، کی گرفت کی تھی، لیکن اس وقت میرے مارکسی دوستوں کا مجھ پر الزام یہی تھا، جو آج بھی ہے، کہ میں غالی مخالف یساریت ہوں۔ آج انور سجاد کی یساریت خود ان کے نام کے ساتھ ایک گالی کی طرح چپکی ہوئی ہے کیونکہ برّ صغیر کے دونوں بدنصیب ملکوں میں جوہری دھماکوں کے بعد انور سجاد کے یہاں اسلامی عقائد، دین محمدی اور نظام مصطفوی کا ایسا بروز ہوا ہے کہ آب حیات سے جملہ مستعار لیں تو کہہ سکتے ہیں کہ باقر مہدی چپ اور سارا ادب دھم ہے۔ مجھے کوئی حیرت نہیں ہوئی کیونکہ یہ تماشے میں نے بہت دیکھے ہیں کہ وقت کی ایک ہی موج عقائد کو خس و خاشاک کی طرح ساحل پر لگا دیتی ہے۔ آج شمس الرحمٰن فاروقی 'شب خون' کے صفحات میں زمین کی اس کروٹ کو جذب کرنے کی کوشش کر رہے ہیں جو جوہری دھماکے سے انور سجاد میں پیدا ہوئی ہے۔ انور سجاد کا ڈھول پیٹنے میں فاروقی بھی آگے آگے تھے۔ ان کی دلچسپی موضوع میں نہیں فارم میں ہے لیکن فکشن کے فارم کا ان کے پاس کوئی شعور نہیں ہے۔ یہی سبب ہے کہ ایک بھی ناول یا افسانہ نگار پر وہ کوئی معنی خیز تنقید نہیں لکھ سکے۔ انھیں اس وقت علامتی افسانوں کے گن گانے تھے سو گائے، یہ دیکھے بغیر کہ اس مکھڑے پر یہ سہرا سجتا نہیں ہے۔ انور سجاد اپنے کہے سے مکر گئے ہیں اور فاروقی کہہ مکرنیوں کے اتنے ہی دلدادہ ہیں جتنے کہ تجنیس لفظی اور معنوی کے۔ انور سجاد کہہ رہے ہیں کہ ان کا مضمون طنزیہ تھا اور فاروقی صاحب سوفٹ کی غلط مثال دے کر ہمیں یہ باور کرانے کی کوشش کر رہے ہیں کہ اگر ان کے مضمون کے طنز کو ہم بھانپ نہیں سکے ہیں تو یہ ہماری کوتاہ فہمی اور انور سجاد کا المیہ ہے۔ یہ تو 'چہ دلاور است دزدی کہ بکف چراغ دارد' والا معاملہ ہے۔ ایسے کرتب سیاست میں چل سکتے ہیں ادب میں نہیں کیونکہ ادب میں کوئی نہ کوئی انتظار حسین بہروپ کا پردہ چاک کر دیتا ہے۔ انتظار حسین کے یہ جملے ملاحظہ فرمایئے:

> "اس عزیز نے طنز اتنا گہرا دبا رکھا ہے کہ اب کوئی حافظ محمود شیرازی ایسا جید محقق ہی اسے کھود کر برآمد کرے تو کرے۔ پھر اسے لیباریٹری میں جاکر تجزیہ کرایا جائے کہ یہ واقعی طنز ہے اور اگر ہے تو کتنا۔ خیر اب جب

کہ انور سجاد نے خود ہی اس راز سے پردہ اٹھادیا ہے کہ یہ سب طنز ہے تو اب مجھے یہ پریشانی لاحق ہے کہ اس نے محمدی ریاست کا جو تصور پیش کیا ہے اور محمدیت میں جو اپنے ایمان کا اعلان کیا ہے اسے اب کس طریقہ سے سمجھا جائے۔"

ادیب جب ادیب نہیں رہتا تو اپنے صحافتی بیانات سے اپنا وجود ثابت کرتا ہے۔ چند فراموش شدہ افسانے لکھ کر جب آپ ختم ہو گئے تو آپ کا کوئی بھی بیان یا انٹرویو ہو، اس میں دلچسپی محض صحافتی ہے اور اسے اس مسرت سے دُور کا بھی واسطہ نہیں جو ایک خوبصورت ناول یا کہانی بخشتی ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ ایسے مباحث سوائے ذہنی تردد کے کچھ پیدا نہیں کرتے۔ انور سجاد کا ذہنی سفر ایک کٹھ ملاّئیت سے دوسری کٹھ ملاّئیت کی طرف ہے۔ ہاتھ میں عقیدے کا لوٹا لے کر تیرتھ یاتراؤں پر نکلنے والے اور نظریات کی لنگوٹی میں پھاگ کھیلنے والوں کی ہمارے یہاں کوئی کمی نہیں رہی۔ یہ سب ان لوگوں کے گورکھ دھندے ہیں جن کے پاس ادب میں پیش کرنے کے لیے کوئی عمل نہیں ہوتا۔

تخلیقِ ادب کوئی میکانکی کام نہیں ہے۔ یہاں ہر لحظہ نیا طور نیا ذوقِ تجلّی والا معاملہ ہے۔ آپ موضوع پر زور دیں یا ہیئت پر، تجربات کے نئے جزیروں کی طرف آپ کی کشتیٔ تخیل کا بادبان کھولے روانہ نہیں ہوتی تو تجسس، انکشاف، سیاحت اور دریافت کی ولولہ خیزی کی بجائے مٹی ڈھونے کا میکانکی کام کرتی ہے اور ایک ہی نوع کے افسانوں کے ڈھیر لگاتی ہے۔ آج کا اردو افسانہ اور ناول اسی میکانکی کھٹاکھٹ میں پھنس گیا ہے۔

آپ کہہ سکتے ہیں کہ افسانہ ویسا ہی ہوگا جیسے کہ سماجی اور سیاسی حالات ہوں گے۔ یہاں بجائے اس کے کہ فنکار حالات سے آنکھیں چار کرتا، ان کی ترجمانی کرتا اور پھر ان سے بلند ہو کر زندگی کے دوسرے مظاہر کی طرف نظر کرتا، وہ حالات کا اس قدر مغلوب ہو گیا کہ تخلیقِ فن کے بنیادی انسانی سرچشموں سے دُور ہو گیا۔ وہ اس نظر کو کھو بیٹھا جو زندگی کو اپنی کلّیت میں دیکھتی ہے، پوری زندگی اور پورے انسان کا مطالعہ کرتی ہے، انسانی تماشہ کے المیہ اور طربیہ سبھی روپ اس کے سامنے ہوتے ہیں اور انسان کی نفسیاتی اور باطنی زندگی کی ایک پوری کائنات اسے دعوتِ نظر دیتی ہے۔ قصوروار حالات نہیں بلکہ خود افسانہ نگار ہے کہ وہ کسری آدمی ہے جس کا تخیل پاپیادہ،

مشاہدات سطحی، دلچسپیاں محدود، فن ناقص اور حسِ ظرافت کالعدم ہے۔ میں اس حسِ مزاح کی بات کر رہا ہوں جو انسانی تماشہ کو خندہ جبینی اور دردمندی کے ساتھ دیکھنے کے آداب سکھاتی ہے، جس کے بغیر فنکار میں زندگی کے اچھے اور برے ہر تجربہ کو قبول کرنے کی وہ اہلیت پیدا نہیں ہوتی جو اسے ایک اخلاق پسند آدمی سے مختلف بناتی ہے۔ اخلاقی آدمی تو ہر آدمی میں ہوتا ہے، لیکن فنکار تخلیقِ فن کے وقت اخلاقیات کو معلق رکھتا ہے، اور اس مقصد کے لیے اسے اپنی اخلاقی شخصیت سے گریز کرنا پڑتا ہے، جس کا فکشن میں طریقۂ کار ڈرامائی تکنیک ہے جو غیر شخصی آرٹ کا نہایت ہی کارگر حربہ ہے۔ حقیقت پسند روایت کو کھو کر ہم نے تخلیقِ فن کے ان تمام امکانات کو ختم کر دیا۔

اور حالات بھی ذمہ دار ہیں۔ جس ملک میں ناخواندگی کی شرح ساٹھ فیصد ہو، چالیس فیصدی آبادی غریبی کی ریکھا کے نیچے جیتی ہو، توہمات، ضعیف الاعتقادی، مذہبی خبط اور ہجوم کی نفسیات کا غلبہ ہو، قدیم و جدید، رجعت و ترقی، عقلیت اور عقیدت، مشرق و مغرب کا ٹکراؤ ہو، تشدد، بھرشٹاچار اور تہذیبی اور سیاسی انتشار ہو، سماجی استحکام، سیاسی آدرش اور اخلاقی نصب العین عنقا ہوں، وہاں آدمی شخصیت کی سالمیت کھو دیتا ہے۔ ریزہ ریزہ جیتا ہے، اور اپنا کوئی قرینۂ حیات اور نظام جذبات مرتب نہیں کر پاتا۔ نہ پرانی دُنیا مرتی ہے نہ نئی دنیا جنم لیتی ہے۔ قید و بند میں زندگی رُندھتی ہے تو آزادی میں قدم زمین سے اُکھڑ جاتے ہیں۔ یہ صورت حال فکشن کے لیے سازگار نہیں جو کردار کے لیے شخصیت کا ارتباط اور اقدار کے لیے ہم آہنگ اور مستحکم سوشیل اسٹرکچر کا متقاضی ہے۔ یہی سبب ہے کہ ہم پچھلے چالیس سال میں چالیس تو کیا چار ناول اور چار افسانہ نگار بھی ایسے پیدا نہیں کر پائے جو ہماری فکشن کی پیاس کو بجھا سکیں۔ العطش العطش کے عالم میں فن کا گدلا پانی بھی سکون بخشتا ہے، لیکن جب آنکھیں کھلتی ہیں تو گدلا پانی گدلا ہی نظر آتا ہے۔

مغرب میں آج کل ہزاروں ایسے ناول لکھے جا رہے ہیں جو گڈ رائٹنگ کے نمونہ ہوتے ہیں۔ اعلیٰ تعلیم عام ہونے کے بعد سلیس، رواں اور دلآویز نثر سبھی لکھ لیتے ہیں۔ کلی شی موضوعات مثلاً فرد کی تنہائی، ذات کی شناخت، اجنبیت، آزاد جنسی تعلقات ہر کسی کے بس میں ہیں۔ مابعد جدیدیت میں مرکز اپنے مرکز پر قائم نہیں تو اچھی لکھی ہوئی سوانح عمری، خود نوشت، سفر نامہ، یادیں، جرنلزم، کسی کنبہ یا قبیلہ کی سماجیاتی تحقیق، کسی

تاریخی شہر کے فنِ تعمیر کا بیان، سب کچھ ناول کی شق میں شمار ہو سکتا ہے۔ ایسی چیزوں کو آپ ناولیاتی سوانح، ناولیاتی سفر نامہ یا ناولیاتی جرنلزم کہہ سکتے ہیں۔ لیکن یہ ناول نہیں ہے۔ چنانچہ میلان کنڈیرا کا کہنا ہے کہ ہر آرٹ فارم کی طرح ناول کی اپنی ایک تاریخ ہے جو عظیم فن پاروں کے ذریعہ تشکیل پاتی ہے، اور ہر اچھے ناول کو اس تاریخ کے اندر ہی جنم لینا پڑتا ہے کیونکہ اس تاریخ ہی میں ہم جان سکتے ہیں کہ کون سی چیز نئی ہے، کون سی ایجاد اور اجتہاد ہے، کون سی محض تکرار یا نقل ہے۔ مختصر یہ کہ تاریخ ہی میں کوئی تخلیق بطور ایک جمالیاتی اور فنکارانہ قدر کے جیتی ہے۔ ایک ایسی قدر جس کی ہم شناخت اور پرکھ کر سکیں اور جس پر کوئی حکم لگا سکیں۔ کسی بھی فنی تخلیق کے لیے اس سے زیادہ بد نصیبی کی کوئی بات نہیں ہو سکتی کہ وہ اپنی صنف کی تاریخ کے باہر رہ جائے کیونکہ اس کا انجام تاریخ کے باہر پھیلی ہوئی اس انارکی میں گمشدگی ہے جہاں جمالیاتی اقدار کا کوئی تعین نہیں ہو پاتا۔

امریکی پبلشنگ انڈسٹری کا آج کل یہ عالم ہے کہ وہ سال بہ سال پانچ ہزار ناول شائع کرتی ہے جس میں سے بقول سلمان رشدی پانچ بھی فکرانگیز مطالعہ کے معیار پر پوری نہیں اترتیں، لیکن سب بک جاتی ہیں اور ان کے پڑھنے والے بھی نکل آتے ہیں جو پوسٹ ماڈرن اور صارفی معاشرے کی پیداوار ہیں اور تکثیریت اور لامرکزیت کے زمانہ میں پاپ سنگیت اور ٹی وی سیریلوں کی طرح ناولوں کو بھوگنے اور فراموش کرنے کے عادی ہو چکے ہیں۔ ایسی ناولیں تاریخ کے باہر انارکی کے آسمان پر جلتے بجھتے ستاروں کی طرح گردش کرتی رہتی ہیں۔ ان پر کسی پائیدار اور معنی خیز نقد و فکر کے نظام کی تعمیر ممکن نہیں۔ آج کا معاشرہ اس معاشرے سے بہت مختلف ہے جس کے لیے ناول ایک فلسفیانہ ذہنی سرگرمی تھی۔ آزادی کے بعد اردو ناول کے جائزوں میں آپ کو کم از کم سو ناولوں کے نام مل جائیں گے اور چونکہ جائزہ نویس نقاد نہیں ہوتے لہٰذا ہر ناول کی تعریف نیلام کرنے والے کی طرح کرتے نظر آئیں گے۔ ان میں پانچ چھے ایسے ناول بھی نکل آئیں گے جن کی مدح میں ہمارے مستند نقاد بھی رطب اللسان ہوں گے۔ ان جائزوں اور تبصروں کے باوجود ان ناولوں نے اپنے قاری پیدا نہیں کیے جو اس بات کا ثبوت ہے کہ ہمارا معاشرہ ناول پڑھنے والوں کا معاشرہ نہیں رہا۔ ناول کو ہم پانی کی طرح نہیں پیتے، پیپسی کولا کی طرح پیتے ہیں جو کارخانوں میں تیار ہوتا ہے۔ اشتہاروں کے

زور پر بکتا ہے اور وہ تسکین نہیں دیتا جو انسان کی فطرت میں پڑی ہوئی کہانی اور کتھا کی ازلی پیاس کو پانی کے ذریعہ بجھانے سے حاصل ہوتی ہے۔

میں ناول پڑھنے والا آدمی ہوں اور اسی لیے بہت معمولی آدمی ہوں۔ یہ تو اتفاق سے قلم چل گیا ورنہ پوری عمر ناول پڑھنے میں گزر جاتی اور جب جنازہ اُٹھتا تو لوگ یہی سمجھتے کہ ایک اور نامراد دنیا سے گیا، اور کوئی جان بھی نہ پاتا کہ ناول کے سبب کیسی سرسبز و شاداب، پُربہار و پُر مسرّت زندگی خاکسار نے گزاری۔ جدید افسانہ کے خلاف میرا ردِ عمل نظریاتی یا ادبی نہیں تھا، نہ ہی یہ مذاقِ سلیم کا معاملہ تھا۔ یہ ردِ عمل تو حیاتیاتی تھا، ناول کا ہونا یا نہ ہونا تو میرے لیے زندگی اور موت کا سوال تھا۔

اگر ہرے بھرے درخت کٹ جاتے ہیں، وادیاں خشک ہو جاتی ہیں، جھرنوں کا پانی رنگ آلود ہو جاتا ہے، تو اس کی فکر انھیں نہیں ہوتی جو نئی صنعتیں یا صنعت گری کو قائم کرنا چاہتے ہیں، لیکن اس ماحولیاتی آلودگی سے وہ جانور بہت پریشان ہوتے ہیں جن کی زندگی کی چلچلاتی دوپہریں ناول کی گھنی جھاڑیوں میں گزری ہیں۔ ایسے جانور یا تو مر جاتے ہیں یا دوسری زبانوں کے خطوّں کی طرف پرواز کر جاتے ہیں جہاں جنگل ابھی سلامت ہیں۔

میرے کچھ خواب نہ سہی، کچھ خوف ضرور ہیں۔ مجھے خوف آتا ہے اس وقت سے جب مجھے ایسی دُنیا میں جینا پڑے جہاں پڑھنے کے لیے ناول نہ ہوں۔ مجھے ہول آتا ہے اردو فکشن کے جدید منظر نامہ کو دیکھ کر جس میں نظریات کی پلاسٹک کی تھیلیاں چاروں طرف بکھری پڑی ہیں اور ایک لنڈ منڈ درخت پر افسانہ اپنی بے بال و پری پر نوحہ کناں ہے۔ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے نمونوں کے طور پر جن ناولوں کے نام لیے جاتے ہیں وہ تو پیاسے کو خنظل پلاتا ہے اور ان خاردار بدرنگ جھاڑیوں پر نظر اسی لیے جاتی ہے کہ ان کا ہونا کسی چیز کے نہ ہونے کی دلیل ہے۔

□□

اوپندر ناتھ اشک کی افسانہ نگاری

اوپندر ناتھ اشک نے اتنے ناول، ڈرامے، افسانے، خاکے مضامین، یادداشتیں، انٹرویوز، تنقیدیں لکھی ہیں کہ آج کے "ہم دو اور ہمارے دو" کے دھان پان لکھنے والوں کے زمانہ میں وہ ایسے صاحب اولاد قبائلی سردار نظر آتے ہیں جن کی ایک ہی ناول کی ضخیم جلدیں پکی عمر کے چھوٹے سرداروں کی مانند مونچھوں پر تاؤ دیے اشک کے بر ملاقاتی سے اپنا حق مانگتی ہیں۔ ہماری زندگی کے کشکول میں اب اتنے سکے نہیں کہ وہ بحیم شحیم صاحب زادوں کی نذر کرسکیں۔ چنانچہ اشک کے جرگہ میں داخل ہونے کی ہم نے یہ سبیل نکالی ہے کہ سردار کے جو دو سوڈھائی سو افسانوں کے چھوٹے بڑے بچے وقت کی گرد میں ادھر ادھر کھیل رہے ہیں ان میں سے کچھ کو اٹھا کر، گرد جھاڑ کر، ہونٹوں تلے تنقید کی نسوار دبا کر، ان کے چونچلوں اور چلبلاہٹوں سے کھلواڑ کریں۔ جہاں تک توپ تصانیف کو فلیتہ دکھانے کا کام ہے یہ ہم نے ان جاں بازوں کے لیے چھوڑ رکھا ہے جن کے پاس مہ و سالِ آشنائی کی فرصت ہے اور جن کی تربیت نفس کے لیے نقد کے برق انداز طلسم ہوش ربا کے آہنی پیکر پر چڑھے زنگ کو نت نئے نظریات کے گھسوں سے صاف کر رہے ہیں۔

سردار کے خیمہ میں بیٹھ کر ان کے جگر گوشوں کے متعلق بات کرنا آسان نہیں کیونکہ سرداران کے متعلق خود اتنا بولتے ہیں کہ کسی کے پاس کچھ کہنے کو نہیں رہ جاتا۔ اشک اپنے ہر افسانہ کی شانِ نزول سے واقف ہیں۔ وہ کب کہاں اور کیسے پیدا ہوا، ادب کے کون کون سے جغادری موذنوں نے اس کے کان میں اذان دی، اپنی ماں کے گھر یعنی ہندی میں اس کی کیسی آؤ بھگت ہوئی، خالہ کے گھر یعنی اردو میں اس سے کیسا

سلوک کیا گیا، کون اس کی اشاروں کی زبان نہ سمجھ پائے اور کس نے اس کی برہنگی پر ناک بھوں چڑھائی۔ "میری افسانہ نویسی کے چالیس برس" ایک ایسا نقار خانہ ہے جس میں اگر نقّاد داخل ہو تو اس کی طوطی کی آواز سنائی نہیں دے۔ چنانچہ ہم نے لوگ کہانیوں کے بنسری والے کی طرح ایسی تان چھیڑی کہ سب بچے ہمارے پیچھے ہو لیے اور ہم اشک کے افسانوں کے ساتھ ایک طویل سفر پر روانہ ہو گئے، یہ دیکھنے کے لیے کہ آج بھی ان میں ہمارے لیے مطالعہ کی مسرت کا کتنا سامان ہے۔ یہ سفر ہمارے لیے دلچسپ اور خوشگوار ثابت ہوا، گو کبھی کبھی افسانوں نے پریشان بھی کیا، تھکایا بھی، لیکن عموماً راہ ہموار تھی۔ اس کا بدیہی سبب تو یہ ہے کہ اشک حقیقت نگاری کے آزمودہ اسالیب سے کام لیتے ہیں۔ وہ صاف شگفتہ اور ستھری زبان لکھتے ہیں۔ اشک کی زبان کتابی نہیں بلکہ اس میں زندگی کی دھڑکن، چیزوں کا لمس اور احساس کی حرارت ہے۔ افسانہ جب زمینی ہوتا ہے تو اشک کا اسلوب زمین کی بوباس سے مہک اٹھتا ہے۔ ان کے یہاں واقعات کی ترتیب میں ایک گھڑے ہوئے راج معمار کی صفائی ہے جو اینٹ پر اینٹ رکھتا جاتا ہے اور کہیں کوئی کھانچ یا ٹیڑھ پن پیدا نہیں ہوتا۔ اشک کا بیانیہ کہانی کے تمام نشیب و فراز کا احاطہ کرنے کے باوجود اپنی سادگی سلاست اور روانی بر قرار رکھتا ہے اور تعقید الجھاؤ اور اشکال کا شکار نہیں ہوتا۔ اشک کی سادگی کبھی پیش پا افتادگی میں نہیں بدلتی۔ ان کے افسانوں کے اکثر واقعات تو بالکل سامنے کے عام زندگی کے روزمرّہ واقعات ہوتے ہیں اور کسی کو بھی سوجھ سکتے ہیں، لیکن ان کے بیان میں اشک ایسی نادرہ کاری سے کام لیتے ہیں کہ مانوس تجربات میں حیرت کا عنصر پیدا ہو جاتا ہے۔ ان خصوصیات کے سبب اشک کے افسانے قاری کو فوراً اپنی گرفت میں لیتے ہیں اور اس کی دلچسپی آخر تک بر قرار رہتی ہے۔ اس کے باوجود اشک کی بعض بہت ہی اچھی کہانیوں میں بھی فنکارانہ غیر اطمینانی کا احساس ہوتا ہے تو اس کا بدیہی سبب یہ ہے کہ سیب کے کیڑے کی مانند عجز سخن کا کیڑا بھی اوپر نہیں اندر ہوتا ہے۔ مثلاً اشک کا افسانہ ۳۲۴ لیجیے جس میں بظاہر کوئی کمی نظر نہیں آتی اور جو عام طور پر اشک کے بہت اچھے افسانوں میں شمار کیا جاتا ہے۔

ایک انگریز خاندان بہت سا سامان لے کر پہاڑ پر گرمیاں گزارنے آتا ہے۔ اس

سامان میں ایک پیانو بھی ہے جو انگریز انجینئر مسٹر والٹن کی بیٹی کا ہے۔ ایک تنومند قلی جس کا نام حیدر ہے پیانو اپنی پیٹھ پر اٹھالیتا ہے۔ دوسرے قلی حیرت سے اسے دیکھتے ہیں۔ لڑکی بھی سوچتی ہے کہ اتنی لمبی پہاڑی چڑھائی پر حیدر پیانو لے کر اس کے بنگلے تک پہنچ گیا تو یہ انسانی طاقت اور جفاکشی کی ایسی مثال ہوگی جس کے متعلق وہ انگلستان اور فرانس کے پرچوں میں لکھے گی۔ حیدر آہستہ آہستہ پیانو کمر پر اٹھائے لاٹھی ٹیکتا پہاڑی چڑھائی چڑھتا ہے۔ اس چڑھائی کے دوران اسے اپنی بیوی آمنہ کا خیال آتا ہے جو ایک اچھے گھرانے کی لڑکی ہے۔ لیکن حیدر کی محبت میں گرفتار ہو کر اس کے ساتھ بھاگ آئی ہے۔ وہ بھی آمنہ کو بہت چاہتا ہے اور اسے سکھی دیکھنا چاہتا ہے۔ اس کی خواہش ہے کہ اس کے پاس تھوڑا پیسہ جمع ہو جائے تو وہ چھوٹی موٹی دکان کر لے لیکن پیسہ آئے کہاں سے۔ آمنہ کے ساتھ بھاگنے کے بعد اس کی بچی کھچی پونجی بھی ختم ہو گئی ہے اور اسے مجبوراً مزدوری کرنا پڑتی ہے۔ حیدر پہاڑی چڑھتا ہے اور آمنہ کے بارے میں سوچتا رہتا ہے۔ موٹروں کے اڈے سے سڑک پر آتے آتے اس کی جان قبض ہو گئی ہے اور ابھی تو تین میل کی چڑھائی چڑھنا ہے۔ اس نے سوچا پیانو ایک طرف رکھ دے۔ اس وقت انگریز انجینئر مسٹر والٹن کی آواز اس کے کان میں آئی۔ ''شاباش! حیدر شاباش۔ اگر تم پیانو کو بنگلے تک لے گیا تو بہت انعام دے گا۔'' اور حیدر کے جسم میں جان پڑ جاتی ہے۔

بہر حال جب وہ بنگلے پر پہنچا اور کمرے میں پیانو کو نوکروں نے اس کی کمر سے اتروایا تو حیدر ایک فاتح کی طرح کھڑا ہو گیا۔ مس والٹن نے اس کے چہرے کو اپنے ریشمی رومال سے پوچھا اور جذبات کے زیر اثر اس کی گوری پیشانی کو چوم لیا اور بیگ سے بٹوا نکال کر بیس روپے کے نوٹ اس کے ہاتھ پر رکھ دیے لیکن نوٹ گر پڑے۔ مس والٹن نے شک کی نگاہوں سے اس کی طرف دیکھا۔ حیدر کی آنکھیں پتھرا گئی تھیں، اور اس کا جسم اکڑ گیا تھا۔ مس والٹن حیران سی بھونچکی سی اس کی طرف دیکھتی رہ گئی۔ اس وقت نوکر نے ایک پیتل کا ٹکڑا اندر پھینکا۔ ''مس صاحبہ! یہ نمبر رکشا ہی میں رہ گیا تھا۔'' مس والٹن نے دوڑ کر اسے اٹھالیا۔ موٹے حروف میں لکھا ہوا تھا۔ (۳۲۴)

''پُور حیدر (Poor Hydar)'' اس نے لمبی سانس لیتے ہوئے کہا اور اس کی آنکھیں پرنم ہوگئیں۔

یہ ۱۹۳۵ء کی کہانی ہے۔ عزیز احمد نے اسے اشک کے بہترین افسانوں میں شامل کیا ہے۔ جب ہم نے پہلی بار یعنی ۱۹۴۵ء میں یہ کہانی پڑھی تھی وہ ہمارے ادبی شعور کا ابتدائی زمانہ تھا، لیکن یہ شعور اتنا بھی ناپختہ نہیں تھا۔ نہ صرف کرشن چندر، بیدی، منٹو، عصمت کے افسانے سامنے آچکے تھے بلکہ پریم چند کے افسانوں کے مجموعے یکے بعد دیگرے نظروں سے گزر چکے تھے۔ اشک کا مذکورہ افسانہ ہم نے دلچسپی سے پڑھا۔ قلی کی موت کا اثر بھی ہمارے دل پر ہوا، لیکن ایک خلش ایک غیر اطمینانی کا احساس بھی رہا۔ ہم یہ محسوس کرتے رہے کہ حیدر بے موت مارا گیا۔ افلاس، فاقہ کشی، حیوانی مشقت کے تو سبھی مزدور شکار ہیں، اور ان اسباب کے سبب وہ بڑی قابلِ رحم زندگی گزارتے ہیں اور اکثر کی موت بھی دردناک ہوتی ہے۔ ان موضوعات پر اس نوع کی کہانیوں کے ڈھیر لگائے جاسکتے ہیں۔ کوئی مشین میں دب کر مر گیا، کارخانہ میں کسی کا ہاتھ کٹ گیا، حادثہ میں کسی کی ٹانگیں جاتی رہیں، کوئی دق سے، کوئی علاج کے پیسے نہ ہونے کے سبب، کوئی ہڑتال میں پولیس کی گولی سے جاں بحق ہوا۔ زندگی میں ایسے دردناک واقعات سے ہم افسانوں کے ذریعہ گزرتے رہے تو ادب ہمارے لیے سوہانِ روح بن جائے گا۔ ایسے واقعات بطور خبر صحافت کے لیے موزوں ہو سکتے ہیں کیونکہ صحافت کا اثر دیرپا نہیں ہوتا، ادھر پڑھا ادھر بھولے، جب کہ ادب کا ہوتا ہے۔ تو کیا افسانہ نگار ان حقائق سے چشم پوشی کرے؟ جی نہیں۔ لیکن ان کی پیشکش کے اسے ایسے طریقے تلاش کرنے چاہئیں جو فنکارانہ حسن آفرینی کی گنجائش رکھتے ہوں۔ اور صورتِ حال ایسی ایجاد کرنی چاہیے جس میں تخلیقی تخیل کی آزمائش ہو۔ مثلاً زیرِ بحث افسانہ میں حیدر اور آمنہ کی رومانی محبت کی کہانی کی بجائے اور حیوانی مشقت کی طرف انگریز کرداروں کے تماش بین رویہ پر طنز کی جگہ صرف حیدر کی جی توڑ مشقت کا بیان ہوتا تو افسانہ نگار کی تخلیقی صلاحیت کے جوہر کھلتے۔ انیسویں صدی کی پرولتارین ناولوں، کان میں کام کرنے والے مزدوروں کی ناولوں، انقلاب سے پہلے کے چین پر لکھی گئی پرل بک کی ناولوں، حبشی غلاموں، شکاگو کے قصاب خانوں، غربت کے نیچے جینے والے لوگوں کی زندگی پر لکھی گئی امریکی اور لاطینی امریکی ناولوں میں زندگی کے ان تلخ حقائق کا دل ہلا

دینے والا بیان ملتا ہے۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ ترقی پسند تحریک کے باوجود ہمارے یہاں پرولتارین ادب نہ ہونے کے برابر ہے جب کہ انگریزی اور امریکی ادب میں اس کا بہت اہم مقام ہے۔ اس زمانہ میں مزدور کی زندگی پرہمیں ایک افسانہ نے بہت متاثر کیا تھا اور وہ تھا بیدی کا افسانہ ''حیا تین ب'' یہ افسانہ آج بھی بے مثال ہے اور اس کا سبب سڑک بنانے والے مزدور کی زندگی اور ان فضاؤں کی پیشکش ہے جن میں مزدور جیتا اور کام کرتا ہے۔ بیدی نے یہ سب کچھ حاصل کیا صرف نقطۂ نظر کے سبب جو افسانہ میں ہمہ بیں راوی کے بجائے ایک نوجوان اوورسیر کا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ تکنک، اسلوب اور نقطۂ نظر کی معمولی تبدیلی سے افسانہ کہیں سے کہیں پہنچ سکتا ہے۔

بظاہر افسانہ کی تکنیک اچھی معلوم ہوتی ہے کہ چڑھائی کے دوران فلیش بیک کے ذریعہ حیدر اور آمنہ کی محبت کی کہانی کے پہلو بہ پہلو ایک قلی کی تنومندی کی طرف انگریز فیملی کے کچھ جذباتی کچھ سرپرستانہ رویے بھی ظاہر ہوتے ہیں اور افسانہ کا انجام بھی اپنی جگہ ٹھیک ہے لیکن یہ جذباتی اور طنزیہ حقیقت نگاری اور انجام کا ڈرامائی انداز، اس ٹھہری نظر کا نعم البدل نہیں بن پاتا جو ایک قلی کی ہانپتی چڑھائی کو نوک پلک اور قلم کی لرزش کے بغیر دیکھتی اور بیان کرتی ہے۔ حیدر اور آمنہ کی کہانی اتنی عام ہے کہ کوئی بھی مبتدی افسانہ نگار سوچ اور لکھ سکتا ہے۔ لیکن پیانو کمر پر اٹھائے، ایک چڑھائی سے دوسری چڑھائی، ایک موڑ سے دوسرے موڑ پر گزرنا، شل ہوتے بازو، لڑکھڑاتے قدم، چکراتی نظریں، جواب دیتی طاقت، یعنی ایک آدمی کی بوجھ اٹھانے والے جانور کی سی دردشا کے بیان میں فنکارانہ تخیل کی صحیح آزمائش تھی، اور اس بات کی طرف میں شروع ہی میں اشارہ کر چکا ہوں کہ سامنے کی معمولی باتوں میں حیرت اور غیر معمولی پن کا عنصر پیدا کرنے کی اشک کے پاس بے پناہ تخیلی طاقت ہے۔ اس افسانہ میں اشک اپنی اسی طاقت سے کام نہیں لیتے۔ اس کی بجائے رومانی محبت کے جذباتی بیان، طنز اور تھیٹریکلزم کے معمولی حربے استعمال کرتے ہیں جو محنت کشوں پر لکھے گئے افسانوں میں اتنی کثرت سے کام میں لائے گئے ہیں کہ ان کی دھار کند ہو گئی ہے۔ اشک نے کردار کی بجائے کہانی پر توجہ دی اور افسانہ پلاٹ کا بن گیا جو کردار کے افسانہ کے مقابلہ میں کم تر ہوتا ہے۔

اس کے مقابلہ میں آپ اشک کا افسانہ ''کا کڑاں کا تیلی'' دیکھیے۔ یہ بھی اشک کا بہترین اور مقبول ترین افسانہ ہے، اور عزیز احمد نے تو اسے واقعہ نگاری کا شاہکار کہا ہے۔ لہٰذا میری تعریف قطعی اس مصلحت کا شکار نہیں ہوگی جو تنقید میں بہت عام ہے کہ نقاد ایک گمنام افسانہ کو بڑا ثابت کر کے اپنی تنقید کی پگڑی میں سرخاب کا پر لگاتا ہے۔ ۳۲۴ کے برعکس اس افسانہ میں کوئی کہانی ہی نہیں۔ انجام بھی نرا پھس پھسا ہے۔ کاکڑاں گاؤں کا ایک بے حد غریب تیلی اپنے کنبہ، یعنی بیوی، جس کی گود میں دودھ پیتا بچہ ہے، ایک ۷، ۸ سال کا لڑکا اور دو سیانی لڑکیوں کے ساتھ اپنے چھوٹے بھائی کے لڑکے کی شادی میں شریک ہونے کے لیے لاہور کے سفر پر نکلتا ہے۔ گرمیوں کے دن ہیں اور تیلی اس قدر تنگ دست ہے کہ لاری کے اڈے تک پہنچنے کے لیے بجائے تانگہ کرنے کے کچے راستوں، سوکھے کھیتوں اور تپتے میدانوں سے اپنے تھکے ہارے خاندان کے ساتھ سفر کرنے لگتا ہے۔ پورا افسانہ گرم ہوا، تیز دھوپ، اڑتی ہوئی گرد، پیاس، تھکن، تکلیف اور جھنجھلاہٹوں کے درمیان بچوں کے لیے اُبھرتی سختیوں اور شفقتوں کا افسانہ ہے۔ آخر تھک ہار کر تیلی ایک موڑ پر اپنے کنبہ کو اور بخار میں مبتلا لڑکے کو اپنے گاؤں کی طرف لوٹتی ہوئی بیل گاڑی میں بٹھا کر انھیں واپس کر دیتا ہے اور خود لاہور کی طرف روانہ ہو جاتا ہے۔

افسانہ کا یہ انجام جس میں کوئی عروجی نکتہ نہیں، ڈرامائیت اور استعجاب نہیں، نہایت پھُس پھُسا معلوم ہوتا ہے، لیکن اس قدر فطری ہے کہ کوئی دوسرا انجام افسانہ کے مرکزی تاثر جو ایک ناخوشگوار سفر کا ہے، کو لازمی طور پر ثانوی بنا دے گا۔ افسانہ کا پورا آرٹ اس سفر کے تجربہ پر مرکوز ہے اور اسی سے منسلک واقعات اور احساسات کی پیشکش سے سروکار رکھتا ہے۔ افسانہ نگار کو یہ تک فکر نہیں کہ ماجرا کہانی بنتا ہے یا نہیں۔ یہاں کہانی اور پلاٹ سے بے پروائی نہیں بلکہ فنکار ان سے — ایک معنی میں افسانہ کے وضعی رشتوں کی جامد اصول پرستی سے — بلند ہو جاتا ہے۔ افسانہ کو خاتمہ پر ختم کرنے کے جبر سے بھی وہ آزاد ہو گیا ہے۔ حیرت کے عنصر نشانِ منزل نہیں بلکہ سمندر کی موجوں کی مانند پیدا ہوتے اور بکھر جاتے ہیں، افسانہ میں تیلی کی مفلوک الحالی کا بیان بھی میلانانی نہیں بلکہ اس کی زندگی کی تصویر کا جزو ہے۔ یہ کنبہ شادی کے سفر میں بھی

خستہ حال لگتا ہے۔ تیلی کی نیل دی ہوئی پرانی دھوتی پھر گرد آلود اور میلی ہو گئی ہے۔ لڑکی کی نئی جوتی کی کیل پورے سفر میں اس کی ایڑیوں کو زخمی کرتی رہتی ہے۔ افسانہ میں تیلی کی زندگی اور اس کی کشمکشِ حیات کے ایسے اشارے ہیں جو ایک ایسے دلدر کی کہانی سناتے ہیں کہ دل بیٹھ جاتا ہے۔ یارب! اس آباد خرابے میں اس طرح بھی لوگوں نے زندگیاں بسر کی ہیں!

جب ہم آرٹ کی سادگی اور پرکاری کا ذکر کرتے ہیں تو ہمارے سامنے فن کے ایسے ہی نمونے ہوتے ہیں جن میں آرٹ کی صنعت گری زندگی کی تصویر کشی میں جذب ہو جاتی ہے۔ اشک یہاں چیخوف کے کتنے قریب ہیں۔ تخیل کی پوری طاقت بیان واقعہ میں صرف ہو گئی ہے جس کی واقعیت ہی اس کے تاثر کا سرچشمہ ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ اشک کے یہاں جزرس بیانیہ سے مستزاد دوسری اخلاقی اور نفسیاتی بصیرتیں نہیں ملتیں۔ ان کا ایک افسانہ ہے "گوکھرو۔"

تزئین و آرائش کی عورت کی فطری خواہش کو مرد نے سونے چاندی کے زیوروں کی چاہت میں جس طرح قید کر رکھا ہے وہ مرد کے معاشرے میں عورت کی ذہنی اور جذباتی غلامی کی نہایت اندوہ ناک تصویر پیش کرتا ہے، یہ چاہنا بچپن ہی سے کچھ ایسی جبلّی خواہش کا روپ اختیار کر لیتی ہے کہ مثلاً جب ماں کو گوکھرو کے کنگن بیٹی کو بیاہ میں دینے پڑتے ہیں تو وہ انھیں جدا کرتے وقت ایک اذیت سے گزرتی ہے۔ سسرال میں بیٹی پر بڑا ظلم ہوتا ہے۔ اس کے تمام زیورات چھین لیے جاتے ہیں اور وہ صرف یہ گوکھرو لے کر ماں کے گھر مرنے کے لیے آتی ہے اور ماں کی آغوش میں دم توڑ دیتی ہے۔ اس افسانہ کا سفّاک اور اذیت ناک موڑ اسی وقت آتا ہے جب ماں ایک اضطراری جبلّی حرکت کے تحت مردہ بیٹی کے ہاتھوں سے گوکھرو نکال کر پٹاری میں رکھ دیتی ہے۔ یہاں اشک فطرت انسانی کے تاریک ترین گوشہ میں جھانک سکتے ہیں۔ کیونکہ پریم چند کی عظیم افسانوی روایت کے وارث اس افسانہ نگار کے ہاتھ میں کفّارے کی قندیل ہے۔ جب ماں کو اپنے اس گناہ کا احساس ہوتا ہے تو وہ یہ گوکھرو ایک برہمن عورت کو دے آتی ہے تاکہ وہ انھیں بطور تحفہ کے اپنی بیٹی کے جہیز میں رکھ دے۔

یہاں احساسِ گناہ اور اس کا کفّارہ صحیح نفسیاتی تناظر میں ہے، اسی لیے اس میں

حقیقت پسندی اور برجستگی ہے، ڈرامائی کیفیت نہیں جو اُن کے افسانہ ''کفّارہ'' کو فلمی کہانی کا روپ دیتا ہے۔ ''کفّارہ'' میں ایک شوہر جس نے اپنی عورت کو بہت دکھ دیا ہوتا ہے بالآخر عورت کی بیماری کے آخری دنوں میں ایک تانگے والے کے بہروپ میں اس کے گھر کی چوکھٹ کے قریب رہتا ہے اور اس قرب کے ذریعہ اپنے مظالم کا کفّارہ ادا کرتا ہے۔ ''ستونتی'' اور ''چیتن کی ماں'' میں بھی ایک عیاش شرابی شوہر کا اپنی بیوی پر ظلم انتہا کو پہنچا ہوا ہے۔ عورت آخر تک اپنے پتی ورتا دھرم کو نبھاتی ہے۔ شوہر کے مر جانے کے بعد وہ اپنے بچوں تک کو اس کے خلاف ایک لفظ بولنے سے بھی منع کرتی ہے۔ اشک یہاں اپنے غم و غصہ کو اس اخلاقی نظام کے خلاف موڑ دیتے ہیں جس میں عورت پتی ورتا دھرم کے نام پر زندگی بھر ظلم برداشت کرتی رہتی ہے۔ وہ خود تو بغاوت نہیں کرتی لیکن ہمارے دل میں بغاوت کا بیج بو جاتی ہے۔ ''چیتن کی ماں'' اشک کا بہت ہی مشہور اور بے حد پرُ تاثیر افسانہ ہے۔ اشک اس افسانہ میں حقیقت نگاری کے ڈسپلن کو پوری طرح نباہتے ہیں اور جذباتیت اور ڈرامائی کیفیت سے بچا لے جاتے ہیں۔

جہاں تک کفارے اور دل پلٹنے کا معاملہ ہے وہ پریم چند کے بعد افسانہ کا پسندیدہ اخلاقی رویہ نہیں رہا سفّاک حقیقت نگاری نے جذباتیت کی جگہ کلبیت کو راہ دی جو خود پریم چند کے ''کفن'' میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اشک کا افسانہ ''دولو'' جو پریم چند کے ''بوڑھی کاکی'' کے سنڈروم کا افسانہ ہے دل پلٹنے کی جگہ اسی کلبیت پر ختم ہوتا ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ ان دونوں افسانوں میں بڑا کون سا ہے۔ میرے نزدیک تو دل پلٹنے کے باوجود بلکہ شاید اسی سبب سے ''بوڑھی کاکی'' بڑا افسانہ ہے۔ اس کا شمار بے تکلف اردو کے چند بڑے افسانوں میں ہو سکتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اپنے بچوں کے ذریعہ بوڑھی کاکی کی ذلت اور زبونی کو پریم چند نے اس انتہا پر پہنچایا ہے جہاں آدمی اپنی ہی پیدا کردہ ہولناکی کو دیکھ کر خوف زدہ ہو جاتا ہے۔ گھر میں تقریب ہے۔ مہمانوں نے پیٹ بھر کر کھانا کھایا ہے لیکن تقریب کے ہنگاموں میں بوڑھی کاکی کا کسی کو خیال نہیں آیا جو بھوکی پیاسی گھر کے ایک کونے میں پڑی ہوئی ہے۔ جب تقریب کے ہنگامے ختم ہو جاتے ہیں تو رات کے سناٹے میں بوڑھی کاکی گھسٹتی ہوئی آتی ہے اور آنگن میں پڑے دونوں میں سے جھوٹا کھانا کھانے لگتی ہے۔ سنگ دل بہو جب اچانک دروازے پر

آتی ہے اور یہ منظر دیکھتی ہے تو خود اپنی پیدا کردہ اندوہ ناک صورت حال سے حواس باختہ ہو جاتی ہے۔ یہی لمحہ دل پلٹنے کا ہے۔ یہاں افسانہ نگار دل پلٹنے سے کام نہ لے تو وہ ایسی سفاکی کا شکار ہو جائے گا جس میں انسانیت کے لیے، فرد کے لیے، نجات کی کوئی راہ کھلی نہیں ہو۔ یہی دل پلٹنا نیباکوف کے ناول ''لولتیا'' میں ہے، بیدی کے افسانہ ''ببل'' میں ہے۔

اشک کے افسانہ ''دولو'' میں لاڈ پیار سے بڑے کیے ہوئے پوتے اور اس کی بہو کے ہاتھوں دولو اور اس کی بیوی کی دُردشا اپنی انتہا کو پہنچی ہوئی ہے۔ گھر کے باہر چارپائی پر پڑے ہوئے اس بوڑھا بوڑھی پر ایک وقت وہ آتا ہے جب فاقوں سے تنگ آکر وہ گلی میں بھیک مانگنے نکلتے ہیں۔ اور انجام کار محلّہ کا ایک سخی آدمی انھیں اناج خرید دیتا ہے۔ افسانہ نگار، جو اس منظر کا شاہد ہے، اپنے بچہ کو کھیل لگاتے وقت سوچتا ہے کہ یہ محبت یہ شفقت کس لیے؟ بڑا ہو کر وہ بھی تو دولو کے پوتے جیسا بن سکتا ہے؟

ظاہر ہے ماں کی ماتا اور باپ کی محبت کے فطری طاقتور جذبات کے سامنے کلبیت کا یہ وقتی احساس ٹھہر نہیں سکتا۔ ماں باپ کوشش بھی کریں تو بچوں سے محبت تج نہیں سکتے۔ اس غیر فطری احساس کے سامنے پریم چند کا دل پلٹنا زیادہ فطری ہے۔ نفسیاتی اعتبار سے بھی اور اخلاقی اعتبار سے بھی۔ اخلاقی اعتبار سے یوں کہ متمدّن سماجی آدمی کے لیے ہر گھڑی احتسابِ اعمال، تزکیۂ نفس، اور خود کو زیادہ متمدّن بنانے کی گھڑی ہے۔ ارادہ اور عمل وجودی فلسفہ کی اساس ہے۔ اکبر الہ آبادی نے اپنے ایک شعر میں کہا ہے کہ بے شک بوڑھے ماں باپ بچوں پر بوجھ ہوتے ہیں لیکن بوڑھوں کو بھی موت نہ آئے تو وہ کیا کریں۔ بوڑھے اسکیمو برفستانی جنگلوں میں لقمۂ اجل بننے کے لیے بھیڑیوں کا انتظار کرتے تھے۔ غذا کی تلاش میں سرگرداں قبیلے جب بوڑھوں کا بوجھ برداشت نہیں کر سکتے تھے تو انھیں پیچھے جنگل میں مرنے کے لیے چھوڑ جاتے تھے۔ انسانی اخلاق کی تاریخ بھی کافی دلآزار اور سفاک رہی ہے۔ اس تاریخ اور بوڑھوں کی طرف آج کے رویۂ کو دیکھتے ہوئے کلبیت کچھ غیر حقیقی جذباتی ردِ عمل نہیں۔ ماں باپ اور بچوں کے تعلقات پر اگر کلاسیکی دور میں بڑے المیے لکھے گئے تو دورِ جدید میں بے شمار ایسی ناولیں بھی سامنے آئیں جن کا آرٹ اُس طنز اور ظرافت سے تعمیر ہوا ہے جو اپنی

توانائی تشکیک اور کلبیت سے حاصل کرتے ہیں۔

اشک کی کہانی ''ڈاچی'' اتنی مقبول ہوئی کہ عرصہ تک اشک ڈاچی کے لیکھک کے طور پر ہی جانے جاتے تھے۔ ایک مسلمان جاٹ کسان باقر محنت سے پیسہ جمع کر کے اپنی لاڈلی بیٹی رضیہ کے لیے ایک خوبصورت سانڈنی خریدتا ہے۔ لیکن گھر لوٹتے ہوئے راستہ ہی میں مشیر مال ڈاچی کو قیمت کی نصف رقم دے کر ہتھیا لیتا ہے۔ اتنی معمولی سی کہانی کی اتنی غیر معمولی مقبولیت (اور یہ کہانی آج بھی اچھی لگتی ہے) کی وجہ میری سمجھ میں تو یہی آتی ہے کہ اس کی سادگی اور ارضیت لوک کہانی کی ہے اور لوک کہانیاں ان آرکی ٹائپ سے بنتی ہیں جو ہمارے اجتماعی لاشعور کا حصہ ہوتے ہیں۔ استعارات اور اساطیر کی شکل میں یہ آرکی ٹائپ خارجی دنیا کی انارکی کو، جو اندھی مشیتوں کے ہاتھوں سرزد ہونے والے حادثات سے عبارت ہے قبول کرنے اور جذباتی توازن برقرار رکھنے کی اہلیت بخشتے ہیں۔ ڈاچی میں جاٹ کسان۔ مندر چودھری، مشیر مال، مرحوم بیوی، لاڈلی بیٹی، خوبصورت سانڈنی، سب ایک دوسرے کے ساتھ ایسے حیاتیاتی رشتہ میں بندھے ہوئے ہیں کہ ان کے ہونے نہ ہونے، پانے اور کھونے کا غم و نشاط اپنا ایک آہنگ رکھتا ہے جو بگڑ جائے، مثلاً باقر ڈاچی دینے سے انکار کر دے، مشیر مال بگڑ جائے، باقر بغاوت کر دے، مشیر مال کا قتل کر دے یا اس کے ہاتھوں قتل ہو جائے یا تباہ ہو جائے، تو افسانہ کا آہنگ تلف ہو جائے گا، خوبصورت سانڈنی ایک نحس جانور بن جائے گی۔ اس افسانہ میں جو لوک کتھا کی سادگی اور لوک گیت کا آہنگ ہے وہی اس کے حسن کا راز ہے۔

اشک ڈاچی کی مقبولیت سے خوش تو تھے لیکن ان کی یہ خواہش بھی تھی کہ قارئین ان کے زیادہ اردو افسانوں کی طرف متوجہ ہوں۔ قارئین متوجہ ہوئے تو بڑے مناقشے بھی کھڑے ہو گئے۔ مثلاً ''ٹھہراؤ'' پر یہ بحث شروع ہو گئی کہ اس میں محبت کی شادی کی بجائے ماں باپ کی پسند کی شادی کا پہلو نکلتا ہے۔ میرا خیال ہے افسانہ میں ایسی تو کوئی بات نہیں۔ اشک بتانا یہ چاہتے ہیں کہ محبت میں ممتا کی ایثار نفسی اور بے لوث رومانی محبت کی نرگسیت سے زیادہ قدر رکھتی ہے۔ یہاں رومانی محبت کی محبوبہ اور ازدواجی محبت کی شریک حیات کا فرق بھی ظاہر ہے۔ گرہستن کے رول میں ممتا کا عنصر زیادہ ہوتا ہے۔ بیدی کی طرح اشک کو بھی عورت کے ممتا کے اسطور میں دلچسپی تھی گو وہ بیدی

کی طرح اس اسطور کو بھرپور طریقہ پر پیش نہیں کر سکے لیکن اس کی کچھ جھلکیاں ان کے افسانے ''ماں''، ''بچے'' اور ٹھہراؤ'' میں نظر آتی ہیں۔ اشک کا افسانہ ''ماں'' بیدی کو بھی پسند تھا۔ اپنے بیٹے کی شادی کے لیے غریب ماں دوسروں کے زیور اور پیسے خرچ کر کے افیون کھا کر بیٹھ جاتی ہے۔ اب جو ہونا ہو سو ہو۔ وہ تو اپنا فرض پورا کر گئی۔ افسانہ میں ماں کا موت کا ٹھسہ دیکھنے کے قابل ہے۔ افیون کھا کر کیا اطمینان سے بیٹھ گئی ہے۔ ''بچے'' میں اعصاب زدہ شوہر کے لیے بیوی پھر ماں ہی کا رول ادا کرتی ہے۔ شوہر بچوں میں پھر ایک بچہ ہے اور عورت بچہ ہی کی طرح اسے سمجھاتی اور دلاسا دیتی ہے۔

اشک کے وہ افسانے جو نفسیاتِ جنسی سے تعلق رکھتے ہیں ان میں ''پلنگ''، ''ابال'' اور ''بے بسی'' خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں ویسے آپ ''کونپل''، ''چٹان'' اور ''للّن'' کو بھی جنس کے افسانے کہہ سکتے ہیں لیکن ان میں جنس نفسیاتی گتھی کی شکل میں نہیں بلکہ فطرتِ انسانی کے ایک عنصر کے طور پر موجود ہے۔ اتنی معتدل مقدار میں جنس تو پریم چند کے یہاں بھی مل جاتی ہے۔ یہی کیفیت ''للّن'' کی ہے۔ خوبصورت مہترانی صاف ستھرے خوبصورت مردوں کی طرف کشش محسوس کرتی ہے لیکن بالآخر اپنے بدصورت گندے شوہر کو نہلا دھلا کر قبول کر لیتی ہے، جب اسے شک پیدا ہوتا ہے کہ وہ کسی دوسری بدصورت عورت سے تعلق قائم کیے ہوئے ہے۔ مرد چاہے جتنا بدصورت اور غلیظ ہو عورت بطور ملکیت کے اسے اپنے پاس رکھنا چاہتی ہے کیونکہ وہ سماجی اور معاشی طور پر مجبور ہے۔ خوبصورت مہترانی مجبور نہ ہوتی تو کسی بہتر آدمی سے جوڑا قائم کرتی کیونکہ وہ ترغیب کا شکار ہو چکی ہے۔ یہ افسانہ حسن اور حیوان کے سنڈروم کا افسانہ ہے جس کی ہمارے یہاں ایک اور عمدہ مثال بیدی کا افسانہ ''ہڈیاں اور پھول'' ہے۔ بدمزاج شرابی موچی اور اس کی خوبصورت عورت کے درمیان محبت کا نہ سہی، انسیت کا وہ رشتہ پیدا ہو گیا ہے جو دنیا میں بایولوجیکل جوڑوں کو کروڑوں کی تعداد میں قائم رکھے ہوئے ہے ورنہ ان میں کتنے ایسے ہیں جو ایک دوسرے کے لیے بنے ہیں۔ جنس جمالیات کی بہت پروا کیے بغیر اپنی راہ آپ بنا لیتی ہے۔ للّن اشک کے بہت اچھے افسانوں میں سے ایک ہے۔

''پلنگ''، ''ابال'' اور ''بے بسی'' میں جنس بطور مسئلہ کے زیادہ واشگاف ہے۔ ''پلنگ'' بہت صاف ستھرے انداز میں لکھا ہوا ہے۔ نوجوان لڑکا سہاگ رات اس لیے

نہیں منا سکتا کہ حجلۂ عروسی میں ماں نے بڑے چاؤ سے اپنی شادی کا پلنگ سجایا ہے۔ اور پھر ماں کی تصویر بھی سامنے میز پر رکھی ہوئی ہے۔ جب دولہا دلہن دوسرے کمرے میں جاتے ہیں تو نارمل جنسی تعلقات قائم کرتے ہیں۔ اس افسانہ میں کوئی گہری نفسیاتی بصیرت نہیں ہے۔ یہ بات تو فلموں میں بھی بتاتے ہیں کہ ہیروئن پہلے ماں یا باپ کی تصویر کو الٹا کر دیتی ہے، اور پھر ہیرو کے گلے ملتی ہے۔ دیواروں پر چاہے مذہبی طغرے ہوں یا ماں باپ یا مرحوم شوہر یا بیوی کی تصویر ہو، کچھ لوگوں کی خلوت میں خلل پیدا کرتی ہیں۔ کچھ لوگ ہوتے ہیں جو ان سے ذرا بھی پریشان نہیں ہوتے۔ ان پلنگوں پر لوگ آرام سے سوتے ہیں جنھیں بطور جنازے کے استعمال کیا جاتا ہے اور مردے کو دفن کرنے کے بعد جنھیں پیر یا مرشد یا پیش امام یا کسی غریب کو دے دیا جاتا ہے۔ بہت سے گھروں میں ماں باپ کے جہیز کے جہازی پلنگ بچوں کے کام آتے ہیں جن پر وہ بے شمار بچّے پیدا کرتے ہیں۔ یہ بالکل ایک سیدھی سی بات ہے کہ جنس کے معاملہ میں سوائے تعلقات حرمین کے ہر ٹیبو (Taboo) اضافی ہے۔

حال ہی میں اشک کا ایک افسانہ شب خوں کے شمارے ۱۸۶ میں شائع ہوا ہے۔ عنوان ہے ''مرنا اور مرنا'' اگر یہ اشک کی تازہ تحریر ہے تو حیرت ہوتی ہے کہ عمر کی اس منزل میں بھی ان کے یہاں زبان و بیان کے نکھار اور واقعات و کرداروں کی پیشکش میں وہی فنکارانہ دروبست نظر آتا ہے جو اُن کے جوانی کے افسانوں کا وصف رہا ہے۔ اس افسانہ میں ایک مرد ریل کے فرسٹ کلاس ڈبے میں اپنی بیوی کے ساتھ سفر کر رہا ہے اور ان سہانی یادوں میں کھویا ہوا ہے —— جب وہ اپنی اسی بیوی کے ساتھ جو نئی دلہن تھی، ریل کے کوپے میں سفر کر رہا تھا اور کوپے کو لاک کر کے برہنہ ہو کر دلہن سے اختلاط بڑھا رہا تھا۔ وہ اپنے تنے ہوئے عضو کو دیکھ کر اس پر فریفتہ ہو جاتا ہے۔ اس واقعہ کو عرصہ گزر چکا لیکن ابھی تک وہ اس کے ذہن میں نقش ہے۔ اپنی بیوی کے ساتھ حالیہ سفر میں ایک مسافر یکایک ہیضہ میں مبتلا ہو جاتا ہے اور کثرت اجابت سے اسے اپنا ہوش نہیں رہتا۔ اس کی دھوتی اس کے ستر کو ڈھانپ نہیں سکتی۔ اس کی کریہہ بے ستری دیکھ کر اس شخص پر اتنا ناگوار اثر پڑتا ہے کہ افسانہ نگار کے الفاظ میں ''ہیضہ میں مبتلا مسافر چاہے مرا ہو یا نہ مرا ہو لیکن اس سفر کے بعد یہ آدمی پندرہ برس زندہ رہا لیکن در

حقیقت وہ اسی دن مر گیا تھا۔''

اشک نے پھر ایک انفرادی تجربہ کو ایسا نفسیاتی مسئلہ بنا دیا جو گویا آفاقی صداقت رکھتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ شہوت میں جسم کا نظارہ جتنا سحر انگیز اور اشتعال انگیز ہوتا ہے دوسرے حالات میں نہیں ہوتا، خصوصاً بیماری کی حالت میں تو ناگوار بھی ہو سکتا ہے۔ اسی لیے یہ غلط فہمی بھی بڑی عام ہے کہ ڈاکٹروں اور نرسوں میں جنسی جذبہ اور احساس دونوں مر جاتے ہیں۔ آخر اسپتال تو ابھی وجود میں آئے ہیں۔ ورنہ مفلوج بوڑھوں کی تیمارداری اور گو موت تو نوجوان بیٹے اور بہوئیں ہی کیا کرتی تھیں اور آج بھی کرتی ہیں۔ یہ بات اشک اچھی طرح جانتے ہیں کیونکہ ہم نے بھی یہ بات ان جیسے بڑے فنکاروں ہی سے سیکھی ہے کہ زندگی کے جوہڑوں میں ہی زندگی کے خوشگوار تجربات کے کنول کھلتے ہیں۔

میں یہ نہیں کہتا کہ کسی ایک فرد پر ایسے واقعات کا ناگوار اثر نہیں ہو سکتا۔ ہو سکتا ہے لیکن اس کا تجربہ اگر افسانہ میں تمام فنکارانہ حسن و خوبی کے ساتھ بیان ہو، جیسا کہ ''پلنگ'' اور ''مرنا اور مرنا'' میں ہوا ہے تب بھی افسانہ نفسیاتی کیس ہسٹری سے زیادہ کچھ نہیں بنتا۔ ایک آدمی کی کیس ہسٹری دوسرے کی نہیں ہو سکتی جب کہ افسانوی کردار کے نفسیاتی تجربہ میں کم از کم اتنی عمومیت اور آفاقیت ہوتی ہے کہ ایک کی کہانی سب کی کہانی بن جاتی ہے۔ افسانہ میں واقعہ کی سچائی کو ایک فرد کی سچائی بنانے کے لیے کردار کی مخصوص نفسیاتی ساخت کو اس طرح اُبھارنا پڑتا ہے کہ ہمیں لگے کہ اس کردار کے ساتھ ایسا واقعہ یہی نتائج پیدا کرے گا۔ اگر ایک واقعہ کا اثر مختلف طبائع پر مختلف ہوتا ہے تو طبائع کے فرق کو ظاہر کرنا، یعنی کردار کی انفرادیت قائم کرنا ضروری ہے ورنہ واقعہ ایسا انگارہ بن جائے گا جو سب کو یکساں طور پر جلاتا ہے، جو درست نہیں۔ اسی سبب محسوس ہوتا ہے کہ ان افسانوں میں اشک کے ناخن گرہ کشا کو جو رشتہ ملا ہے وہ بے گرہ ہے۔

کچھ یہی کیفیت ''بے بسی'' اور ''ابال'' کی ہے۔ ''بے بسی'' میں ایک بدصورت آیا اپنے مالک کے لیے جنسی کشش محسوس کرتی ہے۔ وہ جنسی کرب میں مبتلا آہیں بھرتی ہے اور مالک اس کے قریب جاتا ہے تو وہ اس سے لپٹ پڑتی ہے اور تسکین پاتی ہے۔ دوسرے روز وہ اپنا بوریا بستر لے کر رخصت ہو جاتی ہے۔ افسانہ کی کمزوری یہ ہے کہ وہ

ایک ناخوشگوار اور غیر دلچسپ واقعہ سے بلند نہیں ہو پاتا۔ آپا کے لیے قاری کے دل میں نہ ہمدردی پیدا ہوتی ہے نہ دلچسپی۔ اگر مدعا یہ دکھانا ہے کہ ایک بدصورت ملازمہ کے اندر بھی جنس زندہ ہوتی ہے تو یہ کوئی بڑا انکشاف نہیں۔

''ابال'' اشک کے بہت اچھے افسانوں میں شمار ہوتا ہے۔ اور اس میں شک نہیں کہ بہت اچھے ڈھنگ سے لکھا گیا ہے۔ ''ابال'' اور منٹو کا افسانہ ''بلاؤز'' دونوں اس منصوبے کے تحت لکھے گئے تھے کہ یہ بتایا جائے کہ عورتوں کی بے حجابیوں کے نوکروں پر کیا اثرات پڑتے ہیں۔ منٹو کے ''بلاؤز'' میں ایک لڑکا بلوغت کے پہلے تجربہ سے گزرتا ہے۔ اس تجربہ کی تخلیق میں لڑکیوں کے بلاؤز، سینے، انھیں پہننے اور اتارنے کی بے حجابیوں کے اثرات غیر شعوری طور پر اس خواب کا ہیولیٰ بنتے ہیں جو مومن کی سن بلوغت کا پہلا خواب ہے۔ اشک کے ''ابال'' میں ایک نو بیاہتا جوڑا اپنے نوکر کے سامنے احتیاط نہیں برتتا۔ وہ ان کی خوابگاہ میں چائے لے کر جاتا ہے تب بھی وہ ایک دوسرے کے ساتھ شب خوابی کے لباس میں سوئے ہوئے ہوتے ہیں۔ نوکر جنسی ابال کا شکار ہوتا ہے، کوٹھے پر جاتا ہے اور روگ لگالاتا ہے اور بالآخر نوکری سے نکال دیا جاتا ہے۔ افسانہ میں کوٹھے جانے کا بیان اس کا سب سے اچھا حصّہ ہے۔ یہاں فضابندی اور مرقع نگاری میں اشک کا بیانیہ اپنا لوہا منواتا ہے۔

اگر آپ دونوں افسانوں میں قدری فیصلہ پر اصرار کریں تو باوجود اس کے کہ مجھ پر لامحالہ منٹو کی جانبداری کا الزام لگنے ہی والا ہے میں کہوں گا بے شک بلاؤز بہتر ہے۔ منٹو تجربہ کو مسئلہ نہیں بناتا۔ ''بے بسی'' کی آپا ہو یا ''ابال'' کا نوکر دونوں کی جنسی بیداری خود ان کے لیے، ان کے مالکوں کے لیے اور ہمارے لیے بھی مسائل پیدا کرتی ہے۔ اوّل تو یہ کہ ان کا جنسی تجربہ ناخوشگوار رہتا ہے۔ مالک ناراض ہوتے ہیں۔ روگ لگتے ہیں، نوکریاں جاتی ہیں اور قاری بے کیفی اور بے دردی سے محسوس کرتا ہے کہ ان حرکتوں کا دوسرا انجام ہو بھی کیا سکتا تھا۔ ان کے برعکس ''بلاؤز'' کی پوری فضا غیر جنسی ہے۔ پورا افسانہ مشین چلانے، کتر بیونت کرنے، کپڑے سینے، ناپ لینے اور بلاؤز پہن کر ان کی فٹنگ دیکھنے کے واقعات پر مشتمل ہے۔ مومن بلوغت کے خواب کے جس تجربہ سے گزرتا ہے اس میں قدرت کے ایک فینومینا کی پاکیزگی ہے۔ یہ تجربہ کسی کے لیے کوئی

مسئلہ نہیں۔ مومن میں جو احساسات پیدا ہوتے ہیں وہ اس تجربہ میں تحلیل ہو جاتے ہیں اور تجربہ کی تکمیل کے ساتھ افسانہ بھی اپنی تکمیل کو پہنچتا ہے۔

ان افسانوں کے برعکس اشک کا افسانہ ''ٹیرس پر بیٹھی شام'' دیکھیے جس میں ایک ادھیڑ عمر کے پروفیسر کی کہانی ہے جو دادر میں ساحل سمندر کے کنارے ایک دوست کے عارضی طور پر دیے ہوئے کمرے میں اپنا پی ایچ ڈی کا مقالہ مکمل کرنے کو لدھیانہ سے آیا ہے۔ وہ ایک نوجوان لڑکی پر دور ہی دور سے فریفتہ ہوتا ہے جو نیچے ٹیرس پر آکر بیٹھتی ہے۔ دریا کنارے بہت سے لڑکے جمع ہو کر قلانچیں بھرتے ہیں اور قلابازیاں کھاتے ہیں، پروفیسر جوانی میں کبھی اتھلیٹ رہا تھا۔ اس لڑکی پر فریفتگی سے اس میں ایک نیا ولولہ پیدا ہوتا ہے اور وہ خود کو چاق و چوبند سمجھنے لگتا ہے۔ ایک شام وہ کھیلتے ہوئے لڑکوں میں شامل ہو جاتا ہے اور انھیں قلابازی کھانے کا صحیح طریقہ بتانے لگتا ہے۔ دوسری بار ہی میں اس کی حرکتِ قلب بند ہو جاتی ہے، وہ گرتا ہے اور اس کی گردن ٹوٹ جاتی ہے۔ آدمی جب بڑھاپے کی دہلیز پر ہو، فلیٹ میں تنہا رہتا ہو، تو جنسی فریفتگی تنہائی اور بے کیفی کا تریاق بنتی ہے۔ لڑکی اس کی موت سے بالکل بے نیاز ہے۔ کوئی پوچھتا ہے تو کہتی ہے ایک بے وقوف بوڑھے نے اپنی گردن توڑ دی۔ اجنبی ساحل کی ریت پر پروفیسر کی موت کتنی اداس اور تنہا ہے۔ افسانہ کا پورا اسلوب زندگی کی ڈوبتی شام کا اضمحلال اور افسردگی لیے ہوئے ہے۔ لفظ نڈھال ہیں۔ جملے رینگتے ہیں اور کبھی کبھی ان میں سورج کی سرخی اور کھیلتے ہوئے لڑکوں کا شور اور دوڑتے ہوئے پروفیسر کی چستی پیدا ہو جاتی ہے۔ ایک عجیب Mock Heroic انداز میں اشک نے یہ کہانی لکھی ہے۔ اشک کے لیے افسانہ میں نفسیات کی اتنی مقدار کافی ہوتی ہے۔ جنس کا جرعہ افسانہ کے آئینہ کو پگھلا دیتا ہے۔

''افسانہ نگار خاتون اور جہلم کے سات پل'' کو میں بلا تکلف اردو کے چند بہترین افسانوں میں شامل کروں گا۔ اشک کا افسانہ نفسیاتی گہرائی کی تلافی کس طرح فنکارانہ پہلوداری سے کرتا ہے یہ افسانہ اس کی عمدہ مثال ہے۔ رام لعل نے اسے سیاحت کا افسانہ کہا ہے البتہ تھوڑی بہت سیاحت تو اشک کے ایک دوسرے افسانہ ''والٹے'' میں بھی ہے لیکن والٹے میں کرداروں کی اتنی بھرمار ہے کہ اس میں سیاحت کا وہ لطف نہیں جو

اس افسانہ میں ہے۔ بس ایسا لگتا ہے کہ کشتی میں سوار آپ ہر منظر کو اپنی آنکھوں سے دیکھ رہے ہیں لیکن یہ ایک التباس ہے سیاحت کرنے والی آنکھ نہ آپ کی ہے نہ افسانہ نگار کی بلکہ اس اعصاب زدہ عورت کی ہے جو کشمیر میں اپنے سست الوجود بیوپاری شوہر اور بچہ کے ساتھ آئی ہے اور جس کا مقصد اپنے افسانوں کے لیے مواد جمع کرنا ہے۔ اسے ایک افسانہ سوجھتا بھی ہے جس کی کہانی وہ اپنے شوہر کو سناتی ہے کہ کیسے ایک بچہ کشتی میں سے گر جاتا ہے اور عورت کی ماما اس کے لیے بے چین ہو جاتی ہے۔ یہ کہانی تو اس کے ذہن میں جنم لیتی ہے لیکن حقیقت میں عورت کے لیے جہلم کی سیر ناخوشگوار ثابت ہوتی ہے، اس کا ہاضمہ ٹھیک نہیں، موڈ ٹھیک نہیں، شکارے والے اس کی بات نہیں سمجھتے، وہ افسانہ کے لیے مواد جمع کرنا چاہتی ہے لیکن شکارے والے سمجھتے ہیں وہ بازار سے سامان خریدنا چاہتی ہے، بالآخر وہ اس قدر تنگ آجاتی ہے کہ انتہائی جھنجھلاہٹ کے عالم میں اپنے بچے کو لات مار دیتی ہے، بچہ دریا میں گر جاتا ہے اور اسے وہی مانجھی بچالیتا ہے جس سے وہ خفا ہے اور جسے اس کے بیوپاری شوہر نے جھانسہ دے کر کم پیسے دیئے ہیں۔ افسانہ کی بافت میں یہ تمام واقعات گتھے ہوئے ہیں، اس کے باوجود افسانہ میں سیاحت کا ایسا لطف ہے کہ اسے رام لعل نے بجا طور پر سیاحت کا افسانہ لکھا ہے۔ ظاہر ہے ان کرداروں اور ان واقعات کے بغیر یہ سیاحت بھی وجود میں نہیں آسکتی تھی۔ یہ پہلوداری اس افسانہ کی اور ایک معنی میں اشک کے تمام اچھے افسانوں کی امتیازی خصوصیت ہے۔

مثلاً ''کونپل'' کو دیکھیے۔ تھیم بڑھاپے کی شادی اور نوجوان عورت میں جنس کی کونپل پھوٹنے کی ہے جو کافی فرسودہ ہے۔ لیکن اشک کا فنکارانہ برتاؤ ایسا ہے کہ جب بھی پڑھیے افسانہ تازہ کار معلوم ہوتا ہے۔ اس کا ایک پہلو تو یہ ہے کہ ''گوکھڑو'' کی مانند یہاں بھی ایک کمسن لڑکی کی طلائی کنگنوں کی چاہت ایک بڑے جذبہ میں بدل گئی ہے۔ ایک ادھیڑ عمر کے جوتشی پنڈت مہشور دیال کے ساتھ شادی کے بعد بھی وہ ان کے دیے ہوئے زیوروں سے جی بہلاتی رہتی ہے۔ پنڈت جی کے بارے میں اشک لکھتے ہیں۔ ''ایک دن کھوپڑی گھٹا۔ لمبی چوٹی کو گانٹھ دیے، ماتھے پر چندن کے لمبے لمبے ٹیکے لگا اور گلے میں رام نام کا دوپٹہ ڈال کر آپ نے جوتشی ہونے کا اعلان کردیا۔'' پنڈت جی کے

دیہانت کے بعد ماں بیٹی سے کہتی ہے کہ وہ زیور اسے دے دے تاکہ وہ گاؤں لے جاکر انھیں حفاظت سے رکھے۔ لیکن ایک برہمن لڑکے سے آشنائی کے بعد جسم بیدار ہو چکا ہے۔ پہلے پنڈت جی کے زیوروں سے عشق تھا محض زیوروں کی خاطر کیونکہ جسم سویا ہوا تھا۔ جب جسم جاگ گیا تو زیور محض زیبائش کا ذریعہ بن گئے۔ بیوہ بننے کے بعد وہ زیور لوٹانے کی ماں کی بات کو ٹال جاتی ہے۔

اب آپ اشک کا افسانہ ''خلش'' دیکھیے۔ موضوع ہے دوسری عالم گیر جنگ کے زمانہ میں بڑھتی ہوئی مہنگائی اور ذخیرہ اندوزی کے سبب غریب لوگوں کی کٹھنائیاں۔ اس بے رنگ اور بے کیف موضوع پر ''خلش'' ایک بے مثال افسانہ ہے۔ ایک مختصر سے افسانہ میں آپ محسوس کرتے ہیں کہ پورے شہر کی نبض آپ کی انگلیوں کے نیچے دھڑک رہی ہے۔ اور کردار کی اس اندرونی کشمکش کے بھی آپ شاہد ہیں جو ذخیرہ اندوزی کرنے اور نہ کرنے کی کشمکش پر مبنی ہے۔ زمانۂ جنگ کی شہر کے بام و در پر اترتی ہوئی شام کی فضا بندی افسانہ کو ملگجا بناتی ہے۔ اور پھر چاند اور بادلوں، روشنی اور تاریکی کی علامت اشک کے لیے سحر آفرین قلم سے اسے شاعرانہ حسن بخشتی ہے۔ علامت گو فرسودہ ہے لیکن افسانہ کو ایک خوبصورت انجام بخشتی ہے۔ جو چیز کام لگ جائے مثلاً زنگ آلود کیل۔ اگر وہ فرسودہ بھی ہو تو طمانیتِ قلب کا باعث بنتی ہے۔ یہاں علامت افسانہ کو بند کرنے کی کیل ہی کے طور پر کام آتی ہے۔

''خلش'' ہی کے مانند ''کیپٹن رشید'' کا موضوع بھی اتنا سنگلاخ ہے کہ صرف مشاق ہاتھوں میں پگھل کر وہ ایک خوبصورت افسانہ میں ڈھل پاتا ہے۔ یہ فوجی دفتر کا افسانہ ہے اور ایک ایماندار آدمی بڑی سفارشوں کے غلبہ میں صحیح لوگوں کو نام زد کرنے میں کیسے ناکام ہوتا ہے اس کی روداد کو اشک نے ایک عجیب پر تجسس کہانی میں بدل دیا ہے۔ بیانیہ آرٹ کی اس نکتہ رسی، سلاست، شگفتگی اور اجمال نے ''قفس'' خالی ڈبہ ''نشانیاں''، ''کارٹونوں کا ہیرو'' کو دلچسپ افسانے بنا دیے ہیں گو وہ غیر معمولی نہیں۔ بیانیہ کی اسی کرشمہ آرائی نے جسے ہم مختصر مختصر افسانہ کہیں اسے بھی اشک کا اہم تخلیقی تجربہ بنا دیا ہے۔ اس کی بہترین مثالیں ''چارہ کاٹنے کی مشین'' اور ''گیانی'' ہیں جو فسادات کے افسانے ہیں۔ دونوں طنز کی عمدہ مثالیں ہیں اور ان میں گیانی تو لاجواب

ہے۔ یہ مختصر مختصر افسانہ صحیح معنی میں وامن او تار ہوتا ہے۔ لگتا ہے بہت چھوٹا لیکن تاثر دیتا ہے بھرے پرے افسانہ کا۔ حیرت ہوتی ہے کہ اتنے مختصر کنواس پر کتنا مواد سمیٹا گیا ہے۔ اجمال ایسا جس پر تفصیل قربان ہو اور وحدت ایسی جو کثرت کی آئینہ دار ہو۔ ہمارا جدید افسانہ مختصر تو بنا لیکن بونا رہ گیا وامن نہ بنا۔ البتہ رتن سنگھ اور حسین الحق نے اس فارم میں اچھے اضا فے لکھے ہیں۔

"یہ انسان" بہت ہی خوبصورت افسانہ ہے، اس کا آغاز اس طرح ہوتا ہے۔ "اپنی بیوی کی موت کے چوتھے روز جب شمشان سے پھول چننے کے بعد پنڈت پرشرام محلّہ کے دھرم شالہ میں بیٹھے تو ان کا دل دنیا اور دنیا کے تمام عیش و آرام سے اُداس تھا۔" کس کی مجال تھی کہ ان کے سامنے کوئی دوسری شادی کی بات کرتا۔ بات کرتا تو وہ اپنی پہلی بیوی کے گن گانے لگتے، لیکن آہستہ آہستہ ویراگ کے بادل چھٹتے ہیں اور ایک لڑکی بملا ان کے دل میں جگہ بنانے لگتی ہے لیکن اتنی جلدی دوسری لڑکی میں دلچسپی خود انھیں اپنی اخلاقی شخصیت کی کمزوری نظر آتی ہے، جو پہلی بیوی کو اتنی سرعت سے بھول رہی ہے۔ لہٰذا وہ حقیقت کو جھٹلاتے اور خود فریبی سے کام لیتے رہتے ہیں۔ مرحوم بیوی ایک یاد، ایک تصور، ایک خواب ہے۔ بملا زندہ حقیقت جو دل میں ارمان جگاتی ہے۔ یہی کشمکش جو بولتے ہوئے واقعات کے ذریعہ بیان ہوتی ہے افسانہ کی جان ہے۔ لیکن آدمی کتنا کمزور ہے کہ زندگی کے حق میں فیصلہ نہیں کرتا۔ ایک غمزدہ شوہر کا، جو اپنی مرحوم بیوی کو اتنی جلد بھولنا نہیں چاہتا، یہ کھوکھلا اخلاقی رول کتنا جھوٹا ہے، خصوصاً اس وقت کتنا غیر ضروری اور غیر اہم لگتا ہے جب کہ خود سماج کو اور گردو پیش کے لوگوں کو اس ظاہر داری میں کوئی دلچسپی نہیں۔ یہاں خود فریبی حقیقت کا گلا گھونٹتی ہے۔ ظاہر داری اندرونی سچائی کو جھٹلاتی ہے۔ سچائی سرنگوں ہے اور جھوٹ کی فتح ہوتی ہے۔ زندگی سے اس کھلواڑ پر دل لرز اُٹھتا ہے۔ پرشرام کیا کر بیٹھا، لیکن پرشرام کی جگہ کوئی اور شخص ہوتا تو — تو کیا انسان کی پوری زندگی ایسے ہی غلط فیصلوں، کھوئے ہوئے سنہری موقعوں، حقیقت کی بجائے پرچھائیوں کے پیچھے بھاگنے سے، یعنی نہایت عقلمندی اور اخلاقی خود اعتمادی سے احمقانہ فیصلے کرنے سے عبارت ہے۔ افسانہ کی پوری معنویت اس کے عنوان میں سمٹ آئی ہے۔ "یہ انسان" کیا کہیں اس کے بارے میں۔

سمبالزم سے اشک کی رغبت کا ذکر مختار صدیقی نے ''چرواہے'' کے دیباچہ میں کیا تھا اور اس زمانہ میں اس لفظ سے اس طریقۂ کار سے یہ ہماری پہلی واقفیت تھی۔ ''چٹان''، ''کھلونے'' اور ''ٹیبل لینڈ'' اس نوع کے نمائندہ افسانے ہیں۔ ''کھلونے'' تمثیل کی سطح سے بلند نہیں ہوپاتا جو اس کی کمزوری ہے، یہ مٹی کے کھلونے بنانے والے ایک بوڑھے اور اس کے تین بیٹوں کی کہانی ہے جو آپسی رقابت میں ایک دوسرے سے لڑتے ہیں اور اپنے سر اور کھلونے چکنا چور کردیتے ہیں۔ تمثیل واضح ہے۔ خدا بھی بوڑھے کھلونے والے کی طرح لاچار ہوگیا ہے اور اپنے مٹی کے کھلونوں کو ایک دوسرے کی غارت گری سے باز نہیں رکھ سکتا۔ میرا خیال ہے یہ موضوع افسانہ سے زیادہ شاعری کے لیے موزوں ہے جو اجمال اور ابہام اور اشاروں اور کنایوں سے اسے سنبھال سکتی ہے۔ افسانہ میں تین بھائیوں کی دشمنی اور لڑائیوں کا بیان اس قدر غیر دلچسپ اور اکتا دینے والا بن گیا ہے کہ محض تمثیل سے اس کی تلافی نہیں ہوتی۔ اسی لیے افسانہ میں فریم ورک ہی نہیں بلکہ مواد کی تخیلی پیشکش کی بھی اتنی ہی اہمیت ہے۔

علامتی افسانوں میں ''چٹان'' اشک کا سب سے خوبصورت افسانہ ہے۔ پس منظر بھی الموڑہ کے پہاڑ ہیں لہٰذا چٹان اور اس میں سے پھوٹتی کونپل کی علامت فطری طور پر ایک ایسا استعارہ بن جاتی ہے جو برہمچاری ماسٹر صاحب اور ان کی پر شباب بیوی پر اپنی معنوی کمند پھینکتا ہے۔ ماسٹر صاحب جب خدمتِ خلق کے اونچے آدرشوں کا بیان کرتے ہیں تو یہ استعارہ طنز کا شائبہ پیدا کیے بغیر حسنِ معنی کی ان گنت پرتیں بے نقاب کرتا ہے۔ جذبات کے مختلف دھارے، کرداروں کے جنسی رویے، کہانی کے موڑ اسی ایک استعارے سے دھنک کے سات رنگوں کی طرح پھوٹتے ہیں، اسلوب پر استعارے کی دھند پھیلتی اور سمٹتی رہتی ہے۔ اور آخر میں ایک ٹھوس علامت بن کر اسے ایک معنی خیز انجام پر ختم کرتی ہے۔ ''چٹان'' بلاشبہ اشک کے فن کی معراج ہے۔

''ٹیبل لینڈ'' میں بھی علامت ''چٹان'' کی مانند افسانہ کے پہاڑی پس منظر میں پھوٹتی ہے، اور اس طرح جس تاروپود سے افسانوی ڈیزائن بنتی ہے اسی کی بُنت کا ایک نقش ہے۔ تقسیم ہند کے فسادات پر یہ اشک کا بہت ہی مشہور افسانہ ہے۔ دینا ناتھ جو پنچ گنی میں دِق کا علاج کرانے آیا ہے پنجاب کے ہندو شرنارتھیوں کے لیے چندہ جمع کرتا

ہے لیکن جب اس کی ملاقات ایک ایسے مسلمان سے ہوتی ہے جس کے بہت سے افرادِ خاندان پنجاب کے فسادات میں مارے گئے ہیں اور جو لٹ کر اپنے بچے کھچے خاندان کے ساتھ پہنچ گئی دِق کا علاج کرانے آیا ہے تو وہ چندے کی رقم اسے دے دیتا ہے۔ وقت کے تناظر میں ہزارہا سال سے اوبڑ کھابڑ انسانیت بھی بدصورت چٹانوں کا منظر پیش کرتی ہے لیکن کہیں ادھر اُدھر سطحِ مرتفع بھی نظر آجاتی ہے جو مسلمان شرنارتھی اور دینانا تھ کا بھی دل ہے۔

بزرگ افسانہ نگاروں پر لکھتے ہوئے رواداری اور نارواداری سے بچنے کا طریقہ یہ ہے کہ نقّاد کھلے دل سے دیکھے کہ کون سے افسانوں نے اسے مطالعہ کی مسرّت سے مالامال کیا ہے۔ کیونکہ جمالیاتی مسرّت اپنی سرشت میں بے لوث اور چوکھی ہوتی ہے۔ اگر ایسے درجن بھر بھی افسانے کسی فنکار کے یہاں نکل آتے ہیں تو نقّاد رواداری برتنے کی اس شغالی صفت چالاکی سے بچ جاتا ہے جو ناخنوں کو اندر کر لیتی ہے۔ اشک کے فن سے تمام داروگیر کے باوجود ان کے یہاں ایسے افسانوں کی معتد بہ تعداد بچ جاتی ہے جن کا فن انھیں اردو کے صفِ اوّل کے افسانہ نگاروں میں ایک نمایاں مقام عطا کرتا ہے۔

□□

بلونت سنگھ کی افسانہ نگاری کے چند پہلو

(''پودے'' اور ''پہلا پتھر'' کی روشنی میں)

بلونت سنگھ بھلا دیے گئے۔ نئی نسل شاید اُن کے نام سے بھی واقف نہ ہو۔ کیونکہ مارکیٹ میں ان کی کتابیں دستیاب نہیں۔ نقاد اُن پر مضامین نہیں لکھتے کیونکہ اُنھیں بونوں کو باون گزا ثابت کرنے سے فرصت نہیں ملتی۔ مضامین میں ان کا ذکر تک نہیں آتا۔ رسالوں میں گوشے نہیں نکلتے اور اکادمیوں کی طرف سے ان پر سمینار منعقد نہیں ہوتے۔ ان سب کاموں کی ضرورت ہے۔ کیونکہ بلونت سنگھ اس اعزاز کے مستحق ہیں۔ وہ اپنے وقت کے مقبول ترین افسانہ نگاروں میں سے ایک تھے اور بلا شک و شبہ وہ اردو کے صفِ اوّل کے افسانہ نگار ہیں۔ رسالوں میں اُن کے افسانے کرشن چندر، منٹو، بیدی اور عصمت کے پہلو بہ پہلو چھپتے اور اُن کے ساتھ ہی یکساں دلچسپی سے پڑھے جاتے۔

عام تاثر یہ ہے کہ بلونت سنگھ نے ایک دو افسانوی مجموعے اور تین ناول پیچھے چھوڑے ہونگے۔ حیرت ہوتی ہے جب مرزا حامد بیگ کی مرتب کی ہوئی فہرست پر نظر پڑتی ہے۔ ہندی اور اردو میں کل ملا کر ان کے دس ناول اور دس افسانوی مجموعوں کے نام سامنے آتے ہیں۔

اگر بلونت سنگھ بھلا دیے گئے تو اس میں قصور اُن کے فن کا نہیں یعنی وہ اُن کمزور لکھنے والوں میں سے نہیں تھے، جن کے افسانے وقت کا مقابلہ نہیں کر سکے۔ بلونت سنگھ دراصل اس الم ناک صورتِ حال کے صیدِ زبوں ہیں، جس سے ہماری بدنصیب زبان پچھلی نصف صدی سے دوچار ہے۔ دوسری ترقی یافتہ زبانوں کی مانند ہم ہمارے گراں مایہ لیکن نایاب ادب پاروں کو نئی نسل کے قارئین تک بہم پہنچانے کا کوئی معقول

اشاعتی پروگرام مرتب نہیں کر سکے ہیں۔ ہماری کتابوں کو دوسرا ایڈیشن دیکھنا مشکل سے نصیب ہوتا ہے۔ ایک ہی مصنف کے بہترین افسانوں کے انتخابات کی اشاعت میں بھی اداروں اور پبلشروں کو دلچسپی نہیں۔ ایک معنی میں ناول اور افسانہ کی قحط سالی کا ہمیں جو سامنا ہے وہ فطری بھی ہے اور مصنوعی بھی۔ فطری اس معنی میں کہ نئی صلاحیتیں سامنے نہیں آرہی ہیں اور مصنوعی اس معنی میں کہ افسانوں کے ذخیروں پر تالے لگے ہوئے ہیں۔ کم از کم بلونت سنگھ، دیویندر ستیارتھی۔ اختر اورینوی ابوالفضل صدیقی کی کتابیں نہیں تو جامع انتخابات کے ذریعے نئی نسل کو ان کے کارناموں سے واقف کرانا ہماری ذمہ داری ہے۔ ورنہ ہوگا یہ اور یہی ہورہا ہے کہ ہم اپنی بہترین نگارشات سے واقف نہیں ہوں اور صرف عصری ادب سے دعوتِ کام ودہن کرتے رہیں گے۔ کلاسک سے بے بہرہ محض عصری ادب سے شغف ذوقِ ادب کے اندرونی انتشار اور بگاڑ میں منتج ہوتا ہے۔

تنقید کو ہم بُرا بھلا تو بہت کہتے ہیں، لیکن یہ تنقید ہی ہے جو ادب کے تاریخی شعور کی تشکیل کرتی ہے۔ اوراقِ پارینہ کو ایک نئی تازگی عطا کرتی ہے۔ خاکستر میں دبی ہوئی چنگاریوں کو دہکاتی ہے۔ فراموش گاری کے سیاہ بادلوں کو چیر کر تابناک ستاروں کا سراغ لگاتی ہے۔ اور اُن بھولے ہوئے نغموں کو فردوسِ گوش بناتی ہے جو عصری شہرتوں کے شور شرابے میں کھوگئے ہیں۔ بلونت سنگھ اور ان کے ساتھ نہ جانے کتنے اور افسانہ نگار ایسی تنقیدوں سے محروم رہے۔ کیونکہ تنقید جب نمود و نمائش کاسہ لیسی اور نعلین برداری کا کام کرنے لگتی ہے تو انکشاف، بازیافت، تفحص تجسس مہم جوئی اور سیاحت کی اپنی فطری طاقتیں کھودیتی ہے۔

بلونت سنگھ کے بارے میں بات کرتے وقت نقّاد کو الفاظ چبانے کی قطعی ضرورت نہیں۔ وہ دل کھول کر اُن کی داد دے سکتا ہے۔ بے شک ان کے یہاں کمزور کہانیاں ملتی ہیں اور یہ بھی حقیقت ہے کہ ان کی بہترین کہانیاں بھی بصیرت کے اس مقام کو نہیں چھوتیں، جہاں آرٹ معنیٔ حیات کا کشف بنتا ہے۔ اکثر کہانیاں مشاہدات کی سطح سے بلند نہیں ہوتیں اور وہی زمینی بوباس جو اُنھیں توانائی اور حرارت بخشتی ہے، اس وقت اُن کے تخیل کو بھی Pedestrian بنادیتی ہے، جب وہ وہاں بھی زمین سے بلند نہیں ہوپاتی،

جہاں ارضیت، رفعت نہ پائے تو بد صورت اور عامیانہ بن جاتی ہے۔ ان کمزوریوں کے سبب ان کی بعض بہت ہی اچھے ڈھنگ سے لکھی ہوئی نستعلیق کہانیاں بھی دلچسپ کہانیاں رہتی ہیں، لیکن آرٹ کی بلندی اور خوبصورتی کو نہیں پہنچتیں۔ یعنی اُن میں انسان، فطرت اور زندگی کے اسرار و رموز کا وہ عرفان پیدا نہیں ہوتا جو اُنھیں یادگار فن پارے بنائے۔ یہی چیز اُنھیں بیدی اور منٹو کا ہم سر بننے نہیں دیتی ورنہ دونوں کے ساتھ مشابہتیں اتنی ہیں کہ اُن سے ہم سری کے دعوے آسانی سے پیش کیے جا سکتے ہیں۔

بلونت سنگھ ہمارے سب سے زیادہ Readable افسانہ نگار ہیں۔ یہ ان کا ایک وصف ہے، کوئی فنکارانہ قدر نہیں۔ اُن کے افسانوں میں کوئی اشکال، ابہام، الجھاؤ اور پیچیدگی نہیں ہوتی گو تکنیک اور بیانیہ کے وہ ہر نوع کے ہتھکنڈوں سے واقف ہیں اور ان سے ندرتیں پیدا کرنے کا کام بھی لیتے ہیں۔ لیکن ہر چیز اس انداز سے ہوتی ہے کہ ہمیں ان کی ندرتوں اور اختراعات کا احساس تک نہیں ہو پاتا۔ اس معاملہ میں بھی وہ منٹو سے گہری مشابہت رکھتے ہیں۔ بظاہر تو یہی معلوم ہوتا ہے کہ وہ سیدھی سادی کہانی کہہ رہے ہیں، کسی بھی تام جھام اور رنگ آمیزی کے بغیر، لیکن غور سے دیکھنے پر پتہ چلتا ہے کہ کہانی کے ہر جزو، ہر واقعہ، کردار کے ہر پہلو کے بنیادی لوازمات اور ضروری تفصیلات کا کیسا خیال رکھا گیا ہے۔ کہیں بھی تو تشنگی، تعجیل، سطحیت اور بے پروائی کا احساس نہیں ہوتا۔

بلونت سنگھ کی کہانی فوراً قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے اور آغاز سے انجام تک اپنی دلچسپی قائم رکھتی ہے۔ منٹو کی ہی طرح انھیں تجسّس پیدا کرنے کا غیر معمولی ملکہ حاصل ہے۔ ان کے یہاں تجسّس شعوری کاوش کا نتیجہ نہیں بلکہ افسانہ کی بنت کا جزو ہوتا ہے۔ ان کی اچھی کہانیوں کا راوی عموماً کوئی سیدھا سادا کردار ہوتا ہے جو دوسرے انوکھے کرداروں کے قریب آتا ہے۔ فطری طور پر اس میں یہ جاننے کی خواہش ہوتی ہے کہ یہ انوکھا کردار کون ہے، کیا کر رہا ہے، کیا کرتا رہا ہے اور کیا کرے گا۔ کردار میں راوی کی یہ دلچسپی پُرسکون پانی کی وہ خاموش لہر ہے جو سطحِ آب پر سوکھے پتوں کو بہالے جاتی ہے۔ افسانہ کی سطروں پر ہماری پُرشوق نظریں بھی اسی طرح سبک خرام

رہتی ہیں۔منٹو کا بھی یہی طریقۂ کار ہے۔ ظاہر ہے بیدی اور عصمت کا نہیں۔منٹو کے یہاں ایسے افسانوں کا انجام قدرتی طور پر غیر متوقع اور تحیّر خیز ہوتا ہے۔ کیونکہ ان کا سروکار فطرتِ انسانی کی بوالعجبیوں کو نمایاں کرنا ہوتا ہے۔ نفسیات بلونت سنگھ کی جولانگاہ نہیں، اسی لیے تحیّر ان کے یہاں کردار کا نہیں پلاٹ کا جزو بن جاتا ہے۔اکثر احساس ہوتا ہے کہ کہانی کا خاتمہ بلونت سنگھ کے لیے پریشان کُن مسئلہ رہا ہے۔اگر افسانہ نگار کو غیر متوقع انجام پر دسترس نہیں تو افسانہ کا انجام ان توقعات کو بھی پورا نہیں کرتا جو وہ جگاتا ہے۔وہ افسانوی صورتِ حال کی نفسیاتی ضرورتوں کو شمار میں نہیں رکھتا، اسی لیے فوری معلوم ہوتا ہے، یعنی کہانی ایک اچانک موڑ لے کر ختم ہو جاتی ہے۔ کبھی کبھی بلونت سنگھ فنّی چالاکی سے کام لیتے ہیں اور سب کچھ قاری کی قیاس آرائیوں پر چھوڑ دیتے ہیں۔

مثلاً اُن کا ایک بہت ہی دلچسپ افسانہ ہے ''بازگشت'' اس افسانے کی فنکارانہ دروبست دیکھنے کے قابل ہے۔ ازاک سنگر کی کہانیوں کی مانند اینٹ پر اینٹ چنتے جاتے ہیں۔ عموماً ایسی گھائل کہانیاں لکھنے کے لیے افسانہ نگار سماجی اور تہذیبی جزئیات حذف کرتا ہے جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ کہانی ہڈیوں کا ڈھانچہ رہ جاتی ہے۔ بلونت سنگھ اس عیب سے بچ جاتے ہیں۔ان کی اچھی کہانیوں کی مانند یہ کہانی بھی بھری پڑی ہے۔ لیکن اتنی سڈول کہ جسم کے کسی حصے پر غیر ضروری تفصیل کا کہر جما ہوا نظر نہیں آتا۔

''بازگشت'' منیر احمد کی کہانی ہے جو بلونت سنگھ کے الفاظ میں:

> ''ایک منحنی سا پستہ قد شخص تھا۔اس کے چہرے کی بناوٹ چھوہارے کی مانند تھی۔ آنکھیں چھوٹی چھوٹی اور چمک سے خالی۔ ہاتھ چوہے کے پنجوں کی طرح۔ بالکل ہلکے پھلکے۔ زندگی میں جو کچھ اسے پیش آچکا تھا، اس سے اب ایک قسم کا سمجھوتہ کر چکا تھا۔''

اور منیر احمد کو زندگی میں کافی کچھ پیش آچکا تھا۔ اُس نے ڈاکٹری پاس کی تھی، لیکن ڈاکٹری چلی نہیں۔ ایک خوبصورت لڑکی سے شادی ہوئی جو ایک پیاری سی بچی کو جنم دیتے ہی مر گئی۔ منیر احمد پہلی جنگِ عظیم میں فوج میں بھرتی ہو گیا۔ مصر کے محاذ پر اُس کی ٹانگ گئی۔ باپ مر گیا۔ چچا نے آراضی کی آمدنی غصب کرلی۔ بچی کی پرورش چچا کے یہاں بے پروائی سے ہوئی — منیر احمد واپس لوٹا، زمین بیچی، بچی کو ساتھ لیا اور

کانگڑے کی وادی میں از سرِ نو زندگی شروع کی۔ حالات بہتر ہوئے، مکان بنایا اور اس کی بیٹی آشاں نے جوانی میں خوب رنگ روپ نکالا۔

یہاں تک افسانہ خوبصورتی سے چل رہا تھا۔ بے حد خوبصورتی سے، لیکن اب افسانہ میں ایک موڑ آتا ہے۔ منیر احمد بیٹی کو ایک لڑکے کے ساتھ کنج باغ میں دیکھ لیتا ہے۔ وہ آپے سے باہر ہو جاتا ہے۔ لڑکی کو مارتا ہے۔ اتنا مارتا ہے کہ اس کے کپڑے دھجیاں ہو جاتے ہیں اور وہ بے ہوش ہو جاتی ہے۔ باپ پھر کپڑے لے کر اُسے پہنانے جاتا ہے۔ وہ دیکھتا ہے ''سفید چاندنی میں بستر پر نور کے سانچے میں ڈھلا ہوا بے داغ اور بے عیب جسم ایسے پڑا تھا جیسے سیپ میں موتی۔''

افسانہ اس خوبصورت جملے پر ختم ہوتا ہے اور جملہ انجام کو غیر متوقع اور بھید بھرا بناتا ہے۔ سیدھی سادی کہانی اب پہیلی بن جاتی ہے جس کو بوجھنے کا تمام بار قاری پر آن پڑتا ہے۔ قاری چاہتا ہے کہ افسانہ اسی طرح چلتا رہے جیسا کہ چل رہا تھا۔ یعنی یہ کہ منیر احمد لڑکی کی شادی اُس لڑکے سے کر دیتا جیسا کہ اس کے پڑوسی دوست نے اُسے مشورہ دیا تھا۔ اپنی بگڑی ہوئی زندگی کو اُس نے جس طرح سنوارا تھا، اس طرح وہ اس کے فطری انجام تک پہنچتی۔ منیر احمد کا غصہ، اس کی مار پیٹ افسانہ سے زیادہ افسانہ نگار کی ضرورت معلوم ہوتی ہے۔ جس کی وساطت سے وہ منیر احمد کے سامنے بیٹی کا برہنہ جسم لانا چاہتا ہے۔ اس غیر متوقع انجام کے بعد افسانے کے امکانات کیا رہتے ہیں۔ کیا بیٹی کے برہنہ جسم کو دیکھ کر منیر احمد کے اندر کا سویا ہوا مرد جاگ اُٹھتا ہے؟ — افسانہ کی ایک تعبیر یہ ہو سکتی ہے کہ زندگی میں کچھ بھی یقینی نہیں، اور ہر چیز ناقابلِ پیش بینی ہے۔ شر وہیں جاگتا ہے جہاں اُس کا سب سے کم امکان ہوتا ہے۔ منیر احمد نے اپنے لیے جو جنت بنائی تھی وہ بھی سانپ کی پھنکار سے بچ نہیں سکی۔

مشابہت کے باوجود اس افسانے میں اور منٹو کے افسانوں میں فرق یہ ہے کہ منٹو ایسی صورتِ حال کے نفسیاتی مضمرات سے افسانے میں اغماض نہیں برتتا۔ مثلاً اگر باپ نے بچوں کی پرورش کے لیے دوسری شادی سے احتراز کیا ہوتا ہے تو وہ ایسی ایثار نفسی کو جنسی جبلّت کی طاقت سے ٹکراتا ہے اور بتاتا ہے کہ جبلّت فطری راستے کو بند پا کر کیسے پردرزن کا شکار ہوتی ہے۔ ''تقی کاتب'' اور ''کتاب کا خلاصہ'' مثال کے طور پر پیش

کیے جا سکتے ہیں۔ اسی لیے منٹو کا انجام غیر متوقع اور استعجاب انگیز ہوتا ہے۔ لیکن ''بھید بھرا'' نہیں ہوتا۔ بلونت سنگھ کے اس خوبصورت افسانے کا انجام ناگہانی ہی نہیں، بلکہ بے ربط بھی ہے، اور ایسا لگتا ہے کہ وہ قاری کی اُدھیڑ بُن کو دیکھ کر زیرِ لب مسکراتے ہیں۔ اس مسکراہٹ میں وہ شرارت چھپی ہوئی ہے جو فن کو فتنہ بناتی ہے۔

اگر اس فتنہ سامانی کے مقابلہ میں آپ سادگی کا جادو دیکھنا چاہتے ہیں تو ''نہال چند''، ''گرہنتھی''، ''دیمک''، ''خوددار'' اور ''وتیلے ۴۸'' کا مطالعہ کیجیے۔

''خوددار'' اور ''نہال چند'' کرداروں کے افسانے ہیں۔ خود دار ایک ایسے کارندے کی کہانی ہے جو عسرت میں زندگی بسر کرنے کے باوجود کسی کے سامنے ہاتھ پھیلانا گوارا نہیں کرتا۔ افسانہ کا راوی واحد متکلم ایک نوجوان افسر ہے اور بوڑھا رگھوناتھ اس کا کارندہ۔ بہار کے ایک علاقہ میں بھونچال سے مسمار شدہ گاؤں کی بحالی کے لیے افسر تندہی اور ایمانداری سے کام کرتا ہے اور بوڑھا رگھوناتھ اس کام میں اس کا پرخلوص معاون ہے۔ افسر سے جو لوگ ملنے آتے ہیں وہ سب کے سب بے ایمان ہیں۔ اور ٹھیکوں سے پیسہ کمانا چاہتے ہیں۔ اُن کی ضد رگھوناتھ ہے جو ایک دن لرزتے ہوئے اپنے افسر سے گزارش کرتا ہے کہ اُسے وہ ایک روپیہ چاہیے جو کسی وقت افسر نے اُس سے اُدھار لیا تھا۔ گھر میں کل سے روٹی نہیں پکی اور اس لیے روپیہ کی ضرورت آن پڑی ہے۔ ورنہ ایک روپیہ کی بساط کیا ہے وہ کبھی نہ اس سے مانگتا۔ افسانے میں دلچسپی کا سرچشمہ وہ تناؤ ہے جو افسر اور کارندے کے بیچ اس سبب سے گھٹتا بڑھتا رہتا ہے کہ رگھوناتھ اس سے کچھ مانگتا نہیں اور افسر اس کے لیے کچھ کرنا چاہتا ہے اور نہیں جانتا کہ کیا کرے۔ ایسی ہی سیدھی سادی جذباتی صورتِ حال کو ایک دھڑکتے ہوئے ڈرامے میں بدلنے میں آرٹ کا حسنِ سادہ اپنا جادو جگاتا ہے۔ یہ پریم چند اور بیدی کی روایت کا افسانہ ہے۔ یہ روایت اس لیے ختم ہوگئی کہ رگھوناتھ جیسے لوگ اب دنیا میں نہیں رہے اور اگر ہیں تو اپنی قدر نہیں رکھتے۔

''نہال چند''، خوددار'' کے برعکس ایسے لوگوں کا افسانہ ہے جن کی شناخت کوئی اخلاقی قدر نہیں بلکہ وہ انسانی خامیاں ہیں جو اگر اُن میں کچھ خوبیاں ہیں بھی تو — انہی خوبیوں کا عکس معکوس ہیں — نہال چند دہلی کا لالہ ہے، جس کی فوٹو گرافی کی دُکان

ہے۔ افسانہ کا واحد متکلم راوی ایک آوارہ منش رنگین مزاج طبیعت کا مالک نوجوان ہے۔ جو ادھر اُدھر پاپڑ بیلنے کے بعد لالہ نہال چند کی دُکان پر نوکر ہو جاتا ہے۔ افسانہ کا دلچسپ پہلو یہ ہے کہ ان دونوں کرداروں میں عمر کا، مزاج کا، رتبہ کا فرق ہے، لیکن جہاں تک طبیعت کے لاابالی پن کا تعلق ہے، دونوں ایک ہی رنگ میں رنگے ہوئے ہیں۔ نہال چند ایک مہربان مالک ہے، لیکن طبیعت میں بنیا پن بھی ہے۔ پیسے ہوں تو خرچ کرتا ہے نہ ہوں تو پائی پائی کا حساب رکھتا ہے۔ وہ ایک شفیق باپ ہے جس کی بے جا محبت نے اپنے اکلوتے لڑکے کو، جو خود ایک بچے کا باپ ہے، بگاڑ رکھا ہے۔ یہ لڑکا ابھی تک اس کی نظر میں بچہ ہی ہے اور اسے منا کہہ کر پکارتا ہے۔ لیکن لالہ نہال چند بھی ادھیڑ عمر کے باوجود ایک بچہ ہی ہے جو طبیعت کے بنیا پن کے باوجود زندگی کو ایک کھیل ایک دلچسپ مشغلہ سمجھتا ہے۔ ظاہر ہے دُکان چلتی بھی ہے اور نہیں بھی چلتی۔ چلتی ہے تو نہال چند حاتم بنتا ہے۔ نہیں چلتی تو بنیا۔ رنگین مزاج ملازم ایمانداری سے کام کرتا ہے لیکن ضرورت پڑنے پر خرد برد بھی کر لیتا ہے۔

''نہال چند'' معمولی آدمیوں کی معمولی کمزوریوں اور خوبیوں کے تانے بانے سے بُنا ہوا ایک بے حد دلچسپ افسانہ ہے جس کے واقعات میں موسم سرما کے پھولوں کی شگفتگی ہے۔ یہ انسانی رشتوں کی کہانی ہے۔ جو اُلجھے بغیر ایک اچھا ڈیزائن بناتے ہیں۔ یہ رشتے باپ اور بیٹے کے ہوں، مالک اور ملازم کے ہوں۔ لاگ اور لگاؤ، جنگ اور صلح، کریم النفسی اور بنیا پن کی ایسی سطح پر حرکت کرتے ہیں، جن میں کوئی غیر معمولی بات، کوئی ڈرامائیت، کوئی تصادم، کوئی ٹکراؤ نہیں۔ معمولی کرداروں اور معمولی واقعات سے ایک نپا تُلا، تجسس آمیز خوش آہنگ افسانہ تخلیق کرنا اس فنکارانہ تخیل کے اعجاز کی علامت ہے جس کا لمس معمولی کو غیر معمولی بنا تا ہے۔

سادگی کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ آدمی سیدھی سادی سامنے کی باتیں لکھتا ہے بلکہ مطلب یہ ہے کہ وہ فنکارانہ چالاکیوں اور افسانوی کرتبوں سے احتراز کر کے واقعاتی اور نفسیاتی حقیقت نگاری کا پورا ڈسپلن قبول کرتا ہے اور ایسی صورتِ حال اور واقعہ نگاری سے احتراز کرتا ہے جو حقیقتِ حال سے زیادہ افسانہ نگار کی افسانوی ضرورت کی چغلی کھاتی ہو۔ ایسی احتیاط نہ برتنے سے افسانہ خراب تو نہیں ہوتا، لیکن سقم ضرور پیدا ہوتا

ہے جو فنکارانہ تکمیل کو گزند پہنچاتا ہے۔

مثلاً ''بیمار'' بلونت سنگھ کی اچھی کہانی ہے جس میں ایک بینک کلرک کی بے کیف زندگی کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ افسانہ کے شروع میں برسات کا بیان بلونت سنگھ میں منظر نگاری کا جو غیر معمولی ملکہ تھا اس کا اچھا ثبوت پیش کرتا ہے اور اس وقت علامتی معنویت اختیار کرتا ہے جب وہ بینک کلرک عارف کی سیلن زدہ گیلی گیلی، ابر آلود میالی زندگی کا اشاریہ بنتا ہے۔ اس زندگی میں بادل چھٹتے نہیں، سورج نکلتا نہیں۔ اور نشاطِ حیات کی اُجلی اُجلی دھوپ کا دور تک پتہ نہیں۔ اُجلے پن کا یہ تضاد ان دو نوجوانوں کی گفتگو سے اُبھارا گیا ہے جو بینک میں اپنے کام کی غرض سے آئے ہیں۔ عارف ان کی باتوں کو کان لگا کر سنتا ہے۔ ایک نوجوان مسوری میں اپنے معاشقے کا ہوش رُبا قصہ سناتا ہے۔ اس الف لیلوی ایڈونچر کو پیش کرنے میں بلونت سنگھ کے موئے قلم نے ایسے گل کھلائے ہیں جو افسانے کی کڑی حقیقت نگاری کی روح کے خلاف ہیں۔ یہی سقم قاری کو قدرے کھلتا ہے۔ لیکن افسانہ اتنا خوبصورت ہے کہ اُسے جھیل جاتا ہے۔ عارف بینک سے چھوٹتا ہے تو دو تین آزاد منش دوست مل جاتے ہیں۔ پیسے کم ہیں، لیکن جوڑ توڑ کر کے وہ شراب کا شغل کرتے ہیں اور پھر ایک فلم دیکھنے چلے جاتے ہیں جس میں پردۂ سیمیں پر ہیرو اور ہیروئن کی چہلیں دیکھ کر عارف عامیانہ طریقہ پر آوازیں کسنے لگتا ہے۔ نچلے متوسط طبقے کی بے رونق بیمار زندگی کا افسانے میں پر تاثیر نقشہ پیش کیا گیا ہے۔

اسی نوع کا افسانہ ''دیمک'' ہے جو ہر لحاظ سے مکمل ہے۔ اس میں نچلے متوسط کی گرہستن کی زندگی کے ایک آہنگ تواتر کا جزرس حقیقت پسندانہ بیان ہے۔ ہندوستانی مشترکہ خاندان کے بے حس لوگوں، چڑچڑے بچوں اور کبھی نہ ختم ہونے والے گھریلو کاموں میں گھری ہوئی اس عورت کی بے رنگ کھوکھلی زندگی کو دیکھ کر عجیب ویرانی اور زبوں حالی کا احساس ہوتا ہے۔ بلونت سنگھ عام زندگی کے چھوٹے چھوٹے واقعات کو ایسے معنی خیز طریقہ پر بیان کرتے ہیں کہ جب ہم افسانہ ختم کرتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ دیمک جو اندر ہی اندر اس عورت کی زندگی کو کھا رہی ہے اور کچھ نہیں بلکہ روزمرہ کی زندگی کا وہ معمول ہے جس سے گرہستن کو نجات نہیں۔ طریقۂ حیات میں معمول سے گاہ بگاہ تکتی نہ ہو تو معمول گھن کی طرح زندگی کو کھا جاتا ہے۔ عام ہندوستانی زندگی کی

بے حسی اور خود غرضی گرہستن کے جھمیلوں کو جھیلا نہیں بلکہ اس کی ذمہ داریاں سمجھتی ہے۔ اس کا نہایت ہی بلیغ اشارہ اس افسانے میں پنہاں ہے۔

"خلا" ایک بچے کی زبانی ایک کتّے کی کہانی ہے جو صرف اتنی ہے کہ اُسے صرف ایک پلّے کے طور پر لایا جاتا ہے، پال پوس کر بڑا کیا جاتا ہے۔ وہ بیمار پڑ جاتا ہے اور مر جاتا ہے۔ بچے کا سخت گیر باپ نرم دل ماں اور پڑوس کی ایک نوجوان بیاہتا عورت، جسے بچہ خالہ کہتا ہے، پلّے کی زندگی میں اس طرح شامل ہو جاتے ہیں کہ دن رات سبھی کو اس کا خیال رہتا ہے۔ افسانہ نگار نے کتّے کے مرنے کا کوئی گہرا تاثر پیدا کرنے کی کوشش نہیں کی۔ کتّے کی لاش سفید کپڑے میں ڈھکی ہوئی دیوار کے پاس پڑی تھی۔ ابا دوسرے کمرے میں بیٹھے قینچی سے اُنگلیوں کے ناخن کاٹ رہے تھے۔ امّی چارپائی سے پاؤں لٹکائے عجیب بے ڈھنگے طریقے سے بیٹھی تھیں۔ بچہ یوں ہی رسّی کے ایک ٹکڑے میں گرہیں دیے جا رہا تھا۔ خالہ دروازے میں خاموش کھڑی تھیں اور وہ اپنی سفید موم بتّی کی سی اُنگلی سے ناک کی چمکتی ہوئی کیل کو بار بار بے خبری کے عالم میں چھو رہی تھیں۔ افسانہ ایک جملہ پر ختم ہوتا ہے:

> "ہم میں سے ہر ایک اپنے بشرے سے یہی ظاہر کرنے کی کوشش کر رہا تھا کہ کوئی اہم واقعہ پیش نہیں آیا۔"

دلچسپ بات یہ ہے کہ افسانے کے قاری کے لیے بھی افسانہ میں کوئی اہم واقعہ پیش نہیں آیا۔ نہ افسانے کا کوئی نقطۂ عروج ہے نہ انجام چونکانے والا۔ وہ بھی اُنگلیاں چٹخاتے ہوئے سوچتا ہے کہ افسانے میں کیا ہوا، کچھ بھی تو نہیں ہوا۔ لیکن اہم واقعہ پیش آیا ہے۔ اس کا غیر شعوری احساس ہمیں بھی ہے، اور افرادِ افسانہ کو بھی۔ لیکن جتلا نہیں سکتے۔ کیونکہ اس احساس کو بیان نہیں کر سکتے جو کتّے کی موت سے پیدا ہوا ہے۔ یہ ایک خلا کا احساس ہے جسے کوئی ناخن کتر کر، کوئی رسّی میں گرہیں لگا کر اور کوئی ناک کی کیل کو چھو کر پُر کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ افسانے کا قاری چونکہ افسانے کے باہر ہے، اس لیے اُنگلیاں چٹخاتا ہے اور کہتا ہے۔ افسانے میں ہے ہی کیا۔ خلا کا احساس اُسے بھی ہے جسے وہ سمجھ نہیں پاتا۔

بلونت سنگھ کے افسانوں میں سکھوں کی مذہبی زندگی کی جیسی ترجمانی ملتی ہے وہ تو بیدی کے یہاں بھی نظر نہیں آتی۔ بیدی کے یہاں ہندو اساطیر کا التزام زیادہ ہے اور پھر اُن کا افسانہ محض تہذیبی فضابندی سے بہت آگے جاتا ہے —— ایک ایسے نقطہ پر جہاں زندگی کے گہرے رموز بے نقاب ہوتے ہیں۔ جیسا کہ اشارہ کیا جاچکا ہے۔ بلونت سنگھ کا افسانہ اس نقطہ کو شاذ ہی چھوتا ہے۔ یہ اُن کی حد ہے، لیکن ان حدود میں وہ بے مثال ہیں۔ مثلاً ان کا افسانہ ''گرنتھی'' بھلے کسی غیر معمولی نفسیاتی یا اخلاقی نکتہ کو سامنے نہ لاتا ہو، لیکن اس میں سکھوں کی دیہاتی زندگی، مذہبی زندگی کی ایک ایسی جزرس عکاسی ملتی ہے کہ اس کا مطالعہ کسی تہذیبی اکائی کی شناخت کی جمالیاتی قدر پیدا کر لیتا ہے۔

''گرنتھی'' ایک بے وقوفی کی حد تک سیدھا سادا آدمی ہے۔ وہ گوردوارے میں گرنتھی تھا۔ جس کا کام پاٹھ کرنا، گرنتھ صاحب کی دیکھ بھال کرنا، پرشاد بانٹنا وغیرہ تھا۔ گرنتھی کی مرقع سازی میں بلونت سنگھ نے ان جزئیات سے کام لیا ہے جن میں تعیم کی بجائے ایسی تخصیص ملتی ہے جو ایک پنتھ کے پیروکاروں کو ان کا انوکھا پن عطا کرتی ہے۔ مثلاً وہ لکھتے ہیں:

> ''منہ اُٹھائے رکھنے کی بھی اُسے عادت سی پڑ گئی تھی اس کی داڑھی بہت گھنی تھی۔ ٹھوڑی کے نیچے گردن کے قریب بال پسینہ سے تر رہتے۔ گردن کا وہ حصہ اس کو ہمیشہ بے چین رکھتا۔ غیر شعوری طور پر منہ اوپر رکھنے سے ہوا کا کوئی نہ کوئی بھولا بھٹکا جھونکا آتا اور اس کو ٹھنڈک کا احساس ہوتا۔''

گرنتھی پر الزام یہ تھا کہ اس نے لاجو کا ہاتھ پکڑا۔ لاجو کو گاؤں کے تین سگے بھائی کہیں سے بھگا کر لائے تھے۔ وہ برائے نام پردہ داری کے ساتھ تینوں کی بیوی تھی۔ وہ تینوں بے کار تھے جو داؤں لگاکر گزرتے۔

پنجاب کے دیہاتوں میں جسمانی طاقت کی جو اہمیت ہے، سکھ مذہب میں عسکریت کا جو عنصر ہے، لازمی طور پر مذہبی اداروں، پنتھوں، گوردواروں پر اس طاقت کا اثر پڑتا ہے۔ اوپر آسمانی خداؤں کی ہیبت، نیچے خدائی فوجداروں کی طاقت، اور دونوں پاٹوں کے بیچ پھنسا تھا ایک عام آدمی۔ مذہب جس کا نشہ بھی ہے، ضرورت بھی ہے۔ سہارا بھی

ہے، اور دلاسہ بھی۔ مشرق کی زندگی کا یہ ایک ایسا دل ہلا دینے والا نقشہ ہے جس پر تاریکی کے سائے دن بہ دن گہرے ہوتے گئے ہیں۔ بے گناہ گرنتھی پر حرافہ الزام لگاتی ہے اور خدا اور اس کی خدائی تماشا دیکھتی ہے۔ گرنتھی کو گوردوارہ چھوڑ کر جانا پڑ گیا اور وہ جانا نہیں چاہتا تھا کیونکہ یہی اس کی پناہ گاہ ہے۔ لیکن کمزور کا اُن طاقتوروں کے سامنے کیا چلتا ہے جو گوردوارے کے حکمراں ہیں۔ ایار نرا شا کے ایسے ہی عالم میں آدمی آسمان کی طرف آنکھیں اُٹھا کر دیکھتا ہے۔ کسی غیبی مدد کا طلبگار بنتا ہے:

"گرنتھی کھوئی نظروں سے اُفق کی طرف یوں دیکھ رہا تھا جیسے وہ کسی کا منتظر ہو۔ جیسے آسمان سے کوئی نورانی صورت نمودار ہو گی۔"

اور صورت نمودار ہوتی ہے بنتا سنگھ کی۔ جو کسی عورت کو اغوا کرنے کے جرم میں ڈیڑھ برس کی قیدِ بامشقت بھگت کر کل ہی اپنے گانْو واپس آیا تھا وہ گرنتھی کی بپتا سن کر اعلان کرتا ہے۔ "میں دیکھ لوں گا۔ کون سامائی کا لال تم کو یہاں سے نکالنے کے لیے آتا ہے۔" اور دوسرے روز یہ خبر آگ کی طرح گانْو میں پھیل جاتی ہے اور اب سب لوگ لاجو کو گالیاں دینے لگتے ہیں۔ "حرام زادی، مفت میں بے چارے گرنتھی پر الزام دھر دیا۔"

ہیرے کو ہیرا ہی کاٹتا ہے۔ طاقت کا مقابلہ طاقت ہی سے ممکن ہے اگر جسمانی نہیں تو روحانی ہی سہی اور گرنتھی کے پاس دونوں نہیں۔ اس دنیا میں سادگی، نیکی، بھولپن اور اس کے چوکھے پن سے کچھ بھی حاصل نہیں ہوتا۔ طاقت، طاقت کا ڈھونگ اور طاقت کا دکھاوا مذہبی اداروں کے رگ و ریشے میں سرایت کر گئے ہیں۔ گرنتھی کے لیے سردار بنتا سنگھ کی اس کٹھن گھڑی میں آمد بھی واہگورو جی کا معجزہ ہی ہے۔ شر کو کچلنے کے لیے غیبی مدد اسی طرح آتی ہے اور اوتار بھیانک روپ میں بھی ظاہر ہوتے ہیں۔ آپ دیکھیے کہ مذہب کے چکّر سے کوئی شخص آزاد نہیں ہو سکتا۔ جگن ناتھ کے ہزار ہاتھ ہیں اور ہر خدائی فوجدار اُس کا ایک ہاتھ ہے۔ عمرانی نقطۂ نظر سے دیکھیں تو کمیونٹی کی ایک ساخت ہوتی ہے جو اس کے عقائد، اعمال، رسم و رواج اور صاحبِ اقتدار لوگوں کی قائم کردہ اقدار سے ترتیب پاتی ہے۔ ہر چیز کا دوسرے کے ساتھ رشتہ ہوتا ہے۔ سکھ دُکھ، جزا سزا، غلامی مکتی کا پورا انحصار ان رشتوں کے تارِ عنکبوت پر ہوتا ہے، جس

میں عام آدمی ایک مکھی کی طرح سماجی اور مذہبی مکڑوں کا نوالہ بننے کے لیے پھنسا ہوتا ہے۔ ذرا ہمارے مذہبی، سماجی اور ادبی پمفلیٹوں کو دیکھیے۔ ان میں آزادی کے لفظ کا چہرہ کتنا سہما ہوا اور خوفزدہ ہے۔ ہم آزادی سے ڈرتے ہیں۔

"گرنتھی" کیا واقعی سیدھا سادا افسانہ ہے — ؟ اس میں پنہاں طنز کو رِبا کیجیے اور پھر دیکھیے وہ آپ کے تحفظات کے حصاروں میں کیسے سرنگ لگاتا ہے؟

مذہبی ریاکاری پر "وِبلے ۳۸" بھرپور وار ہے اور بہت ہی خوبصورت افسانہ ہے۔ "وِبلے ۳۸" دراصل ایک پستول کا نام ہے۔ افسانے کا پس منظر تقسیم ملک کے وقت کے فسادات ہیں اور مقام کشمیر کا وہ حصہ ہے جو فسادات میں بُری طرح برباد ہو چکا ہے اور اب اس کے ٹوٹے پھوٹے مکانوں اور غیر آباد گلیوں میں پنجاب سے آئے ہوئے ہندو اور سکھ شرنارتھی بستے ہیں۔ اُن میں سے ایک بساکھا سنگھ ہے جو مغربی پنجاب کا ایک متمول زمیندار تھا۔ اس کے دو لڑکے اور تین لڑکیاں ہیں جن کی شادی کی اُسے بڑی فکر ہے۔ یہاں بساکھا سنگھ کی ملاقات سردار بدھ سنگھ سے ہوتی ہے۔ بدھ سنگھ صورت سے ہی بڑا گورمکھ دکھائی دیتا ہے۔ اس کی وہ پُرنور لمبی داڑھی پریم رس میں ڈوبی ہوئی اس کی میٹھی باتیں۔ بدھ سنگھ صبح شام پاٹھ کیا کرتا۔ اور بظاہر بہت نیک، پاکیزہ اور عبادت گزار زندگی گزارتا — وہ دنیاداری سے بے نیاز معلوم ہوتا تھا۔ لیکن حقیقت یہ تھی کہ اُس نے اس بستی میں مہاجروں کے ہاتھ مکان بیچ بیچ کر بے شمار دولت کمائی تھی۔ وہ جب بھی بساکھا سنگھ کی بپتا سنتا کہتا۔ "بساکھا سنگھ پاٹھ کیا کرو۔" اور بیچارہ بساکھا سنگھ دن رات پاٹھ کیا کرتا۔ کچھ بھی حاصل نہ ہوتا تو بساکھا سنگھ کہتا۔ "تین چار سو روپے کا انتظام ہو جائے تو بڑی لڑکی کے ہاتھ پیلے کردوں۔" بدھ سنگھ جواب دیتا۔ "بساکھا سنگھ جی نام جپا کرو۔ نام میں بڑی شکتی ہے۔" بساکھا سنگھ دن رات نام جپا کرتا۔ پھر وہ کہتا۔ "مہاراج! میرے پاس پانچ سو روپیہ بھی آجائیں۔ تو کوئی چھوٹی موٹی دُکان کرلوں۔" جواب ملتا۔ "گوردوارے جایا کرو۔ سارے پریوار کو لے جایا کرو۔ گورو کے گھر میں کسی شے کی کمی نہیں ہے خالصہ جی! لیکن شردھا شرط ہے۔ شردھا ضرور پھل لاتی ہے۔ خواہ یہ پھل دو چار دس بیس پچاس برس کے بعد ہی کیوں نہ ہو۔"

بلونت سنگھ نے بہت ہی دلچسپ لیکن تلخ تضاد پیش کیا ہے — بدھ سنگھ کالے

کرتوتوں سے دھن کماتا ہے اور سمجھتا ہے کہ یہ اس کی پوجا پاٹھ کا پھل ہے۔ دھن میں سے وہ بساکھا سنگھ کو کوڑی نہیں دیتا، لیکن جاپ، پاٹھ اور دعاؤں پر اُسے لگا دیتا ہے جس سے کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ قدرت اندھے کی طرح ریوڑیاں بانٹتی ہے اور ست نام کا جاپ کرنے والے اپنے معبود سے جا ملتے ہیں اور بیٹیاں کنواری کی کنواری گھر میں دھری رہ جاتی ہیں۔ آرٹ کی یہی خوبی ہے کہ وہ ایک تضاد سے، ایک اشارے اور کنایہ سے حقیقتِ حال کو سامنے لے آتا ہے اور اُن اداروں کے کھوکھلے پن کو بے نقاب کر دیتا ہے، جن کے خلاف دفتر سیاہ کیے جائیں پھر بھی ہزار چور دروازوں سے نکل کر اپنا بھرم منواتے ہیں۔

سردار بدھ سنگھ نے ایک پستول خریدی ہے ''ویبلے ۳۸'' وہ اسے بساکھا سنگھ کو بتاتے ہیں۔ خوب تعریف کرتے ہیں پستول کی۔ چودہ سو میں تو سستا ہی مل گیا۔ آٹھ کارتوس کی ایک میگزین ہے۔ دیکھنے کے لیے بساکھا سنگھ ہاتھ میں پستول لیتا ہے اور یہیں سے افسانہ بدل جاتا ہے۔ بساکھا سنگھ کہتا ہے۔ ''نہ جانے آپ کون سے گیان دھیان کی باتیں کیا کرتے ہیں۔ مذہب صرف دو ہیں۔ ایک دوسرے کا خون چوسنے اور لوٹنے والوں کا اور دوسرا اپنا خون دینے اور لٹنے والوں کا۔'' سردار جی ہڑبڑا کر چارپائی سے اُٹھے تو لیمپ نیچے گرا، تیل بہہ نکلا اور غالیچے کو آگ لگ گئی —— سردار صاحب کے لیے باہر جانے کا راستہ بالکل بند تھا۔ راستہ میں لمبا تڑنگا بساکھا سنگھ کھڑا تھا۔ اس کے چوڑے شانے، مضبوط ٹانگیں، مچھلیوں والے بھرپور بازو، تنی ہوئی گردن، چوڑے چکلے ہاتھ —— یوں معلوم ہوتا تھا کہ اس کے بدن میں نسوں کی بجائے فولاد کی تاریں کھینچ دی گئیں ہیں۔ مضبوط، مغرور، اٹل ——

یہ افسانے کا آخری امیج ہے۔ بارعب، پُر ہیبت اور حسین۔ بساکھا سنگھ کے اس امیج سے کتنا مختلف جو ایک ہاتھ پھیلائے، گڑگڑاتے پاٹھ کرتے، نام جپتے، مذہب کے پُر فریب وعدوں اور دلاسوں پر جیتے ایک دبو، مسکین اور مرکھنے آدمی کا امیج تھا۔ بساکھا سنگھ کے ہاتھ میں پستول ایک نئے تشدد کا علامیہ ہے جو تاریخ میں ہمیشہ جھوٹ کی کوکھ سے پیدا ہوتا رہا ہے۔

بلونت سنگھ کے افسانوں کا ذکر کرتے وقت نقاد کو اس پیش پا افتادہ بات کے دہرانے سے مفر نہیں کہ اُن کے افسانوں میں پنجاب جاگتا ہے۔ پنجاب کا وہ کھردرا، سنگین اور بانورا روپ جس نے تاڑ جیسے لمبے اور چٹانوں جیسے مضبوط، لڑاکو اور گرانڈیل لوگ پیدا کیے۔ سانڈنی سوار قد آور ڈاکو میلوں تک چیتے کی رفتار سے دوڑنے والے چور، گینڈوں کی طاقت رکھنے والے شوریدہ سر نوجوان جو بات بے بات پر مارنے مرنے کو تیار ہو جاتے — ان سب کی زندگی کو بلونت سنگھ نے پنجاب کے رومان میں بدل دیا ہے۔ ''جگا''، ''پنجاب کا البیلا'' اور ''تین چور'' اس سلسلے کی اُن کی مشہور اور مقبول کہانیاں ہیں۔ ایک شوریدہ سر ندی کو اس کے فطری پس منظر میں دیکھنے کا مطلب ہے اس کی طاقت، حسن اور ہیبت کا تجربہ کرنا۔ ان افسانوں میں بلونت سنگھ کا طریقہ رومان کو افسانہ کی حقیقت پسند فریم ورک میں بریکیٹ کرنے کا رہا ہے۔ اسی حقیقت پسندی نے اُنھیں مزاج کی وہ چاشنی بخشی ہے جو اُن افسانوں کے تشدّد کو قابلِ برداشت بناتی ہے۔ بلونت سنگھ کے لیے طاقت اور تشدّد کے مظاہر اپنا ایک فطری اور پُراسرار حسن رکھتے ہیں۔ اور اس حسن کو انھوں نے افسانوں میں اس طرح پیش کیا ہے کہ ہم مسحور لیکن سہمی ہوئی نظروں سے اس کا مشاہدہ کرتے ہیں۔ ''جگا'' اور ''تین چور'' میں تحیر خیزی کا آرٹ اپنے عروج پر پہنچا ہوا ہے اور واقعہ نگاری اتنی جزرس، مصوّرانہ اور حیرت خیز ہے کہ ہم دھڑکتے ہوئے دل سے ایک عجیب محویت کے عالم میں ان کا مشاہدہ کرتے ہیں۔ حیرت کا یہ عنصر محض خارجی نہیں ہے، نفسیاتی بھی ہے۔ مثلاً ''جگا'' میں بدصورت خوفناک جگا ڈاکو جب بھی نازک اندام خوبصورت دوشیزہ گُرنام کے قریب ہوتا ہے تو ہوتا کچھ نہیں۔ لیکن اس قربت میں جگا کی شوریدہ سر محبت اور گُرنام کے الھڑ پن سے جو نفسیاتی صورتِ حال پیدا ہوتی ہے، اس میں تحیر اور خوف کی ایسی ملی جلی کیفیت ہے کہ دل کی دھڑکن بڑھ جاتی ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ ان افسانوں میں حیرت کا عنصر محض خارجی نہیں ہے بلکہ داخلی اور نفسیاتی بھی ہے۔ ''تین چور'' کے کردار بہت ہی طاقتور لیکن اکھڑ، اُجڈ اور ناکارہ ہیں۔ ''پنجاب کا البیلا'' کا راوی اسکول کا ایک دھان پان طالب علم ہے، جسے ایک دیو قامت ڈاکو اپنی اونٹنی پر بٹھا کر رات کی خاموشیوں میں مختلف جگہوں پر گھماتا ہے۔ لڑکے کا تجسس، خوف اور حیرت اس کے بیانیہ کو رزمیہ رفعت کی

بجائے ظرافت، ارضیت اور حقیقت کے قریب کرتا ہے۔ تکنیک، طریقۂ کار اور انداز بیان ان افسانوں کی رومانی اور مہماتی فضاؤں کو الف لیلوی داستانوں کا ایک ہلکا سا لمس دے کر پنجاب کی کہانیوں کی حقیقت پسندانہ سطح پر لے آئے ہیں۔

ان افسانوں کا نستعلیق آرٹ بلونت سنگھ کی صاف ستھری اور منفرد فنکارانہ دروبست اور تعمیری صلاحیت کا بیّن ثبوت ہے۔ زبان گنگوتری میں دھلی ہوئی، بیانیہ شفاف، نثر رواں، شستہ اور شائستہ، گنجلک کا نام و نشان نہیں۔ منظر نگاری ایسی کہ پورا افسانہ ایک تصویر کی صورت ذہن پر نقش ہو جائے۔ ان افسانوں میں فلسفیانہ بصیرتیں اور گہرے نفسیاتی رموز نہیں۔ لیکن کہانی کا ایسا چوکھا پن ہے کہ اگر ہم جاننا چاہیں کہ کہانی اپنی اصل میں، اپنی برہنہ ترین شکل میں حُسن کا کون سا جلوہ دکھاتی ہے تو یہ افسانے ذہنِ اُفق پر جھلملانے لگتے ہیں۔

□□

رام لعل کی افسانہ نگاری

رام لعل لکھتے ہیں: ''آج میں اپنے کو اردو افسانے کی دو نسلوں کے درمیان پھنسا ہوا پاتا ہوں۔'' میرا خیال ہے رام لعل پھنسے ہوئے کم ہیں اور سنڈوچ زیادہ ہیں۔ سنڈوچ کا تصور چکی کے دوپاٹ کے بیچ پسنے یا سپاری کی مانند سروتے میں پھنسے ہونے سے مختلف ہے۔ ٹماٹر کے قتلے کی مانند وہ دونوں نسلوں کے بیچ لیٹے ایک عجیب خود اطمینانی، خود اعتمادی اور سجتا سے اپنا کام کیے جاتے ہیں، اور یہ کام ہے کہانیاں کہنا۔ وہ بنیادی طور پر کہانی کار (Teller of tales) ہیں۔ انھیں کہانیاں لکھنا آتا ہے۔ وہ ہر موضوع، واقعہ اور تھیم کو کہانی میں ڈھال سکتے ہیں۔ یہی ان کی طاقت اور یہی ان کی کمزوری ہے۔ موپاساں، چیخوف، پریم چند، منٹو اور بیدی کی مانند وہ بے شمار کہانیاں سوچ سکتے ہیں۔ ان کی کہانیوں میں محل وقوع میلیو کردار اور پلاٹ کا زبردست تنوع ہے۔ ان کی ہر کہانی دوسری سے مختلف ہے اور اسی لیے وہ نئے لکھنے والوں کی یک آہنگی اور یک رنگی کا شکار نہیں۔ بہت سے نئے لکھنے والوں کی تحریروں کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ ان کا ذہن ایسے واقعہ، ماجرے یا صورتِ حال کی ایجاد کے معاملہ میں غیر تخیلی ہے جو اُن کے نقطۂ نظر، تھیم یا وژن کی تجسیم کر سکے۔ نیا افسانہ، پلاٹ، کہانی، کردار، انسانی فطرت، حقیقت نگاری، گویا کہ وہ تمام لوازمات جن کے بغیر فکشن کا تصور ممکن نہیں، سرتاسر بیزار نظر آتا ہے۔ سردست اس سے بحث نہیں کہ یہ رویہ صحیح ہے یا غلط، لیکن یہ حقیقت ہے کہ افسانہ کے جملہ لوازمات اور تشکیلی عناصر کو مسترد کر کے ایسا افسانہ لکھنا جو افسانہ نظر آئے اگر ممکن ہے بھی تو صرف ایک غیر معمولی خلاّق ذہن سے ممکن ہے جو ابھی تک تو کہیں پیدا ہوتا نظر نہیں آتا۔ یوں سمجھئے کہ شیکسپیئر کے ڈرامے کے جملہ لوازمات کو مسترد کر کے شیکسپیئر کے ڈراموں جیسا عظیم ڈراما لکھنے والا آدمی دوسرا شیکسپیئر ہی ہو سکتا ہے۔ اگر

فنکار اتنا بڑا جینئس نہیں ہے تو اس کے لیے بہتر ہے کہ وہ بقدر جثۂ اپنی حوصلہ مندی کی تراش خراش کرے ورنہ اپنی فطری صلاحیتوں سے وہ جو کام لے سکتا ہے اس سے بھی محروم ہو جائے گا۔ فنکاری وہی اچھی ہوتی ہے جو تخلیقی تخیل کے لیے وسیع سے وسیع تر جولاں گاہیں فراہم کرے۔ اس معاملے میں رام لعل بہت خوش قسمت ہیں۔ انھیں کسی قسم کا فنکارانہ (Pretension) نہیں۔ سنابری سے وہ کوسوں دور ہیں۔ ان کی فنکارانہ شخصیت کی سادگی اور انکسار پریم چند کی یاد دلاتی ہے۔ کہانی کہنے کے فطری شوق نے ان کے اختراع پسند تخیل کے لیے ایک وسیع جولاں گاہ تعمیر کی ہے۔ ایک غیر تنقیدی سادہ لوحی کے ساتھ وہ بڑی خود اعتمادی سے ہر واقعہ کو کہانی میں بدل دیتے ہیں۔ اس سے انھیں نقصان بھی پہنچا ہے کیونکہ ہر کہانی کامیاب نہیں ہو پاتی۔ لیکن سب سے بڑا فائدہ یہ پہنچا ہے کہ وہ اس حد سے بڑھی ہوئی احتیاط سے محفوظ رہے ہیں جو بالآخر لکھنے والوں کو بانجھ بنا دیتی ہے۔ یہ ایک طرف تو ویسے بھی وفور سے محروم ہوتے ہیں اور دوسری طرف ان کے ہائی آرٹ کے Pretension اور نئے تجربات کی سنابری ان کے تخیل کی عنان گیری کرتے ہیں۔ وہ اس وقت تک کاغذ پر قلم نہیں رکھتے جب تک انھیں محسوس نہ ہو کہ ایک عظیم فن پارہ تخلیق ہو رہا ہے جو ادب، آرٹ اور زندگی کی فضائیں بدل دے گا۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ کاغذ پر قلم رکھ ہی نہیں پاتے یا رکھتے ہیں تو لوگ سوچتے ہیں کہ کاش نہ رکھتے۔ ایسے لوگوں کے یہاں مشق سخن کے زمانہ جیسی کوئی چیز نہیں ہوتی۔ اسی لیے ان کے یہاں کسی قسم کا ارتقا یا نشو و نما بھی نظر نہیں آتا۔ ان کا پہلا یا گیارہواں (اگر گیارہویں افسانہ تک وہ پہنچے تو) ایک ہی ٹھپّہ کا ہوتا ہے۔ وہ خراب افسانوں سے اتنا ڈرتے ہیں کہ اچھے افسانے لکھ ہی نہیں پاتے۔ شاہکار اور غیر معمولی چیز تخلیق کرنے کا ان پر ایسا خبط مسلط ہوتا ہے کہ وہ یہ چھوٹی سی بات بھی بھول جاتے ہیں کہ دنیا کے عظیم شاہکار بھی غیر شعوری اور سجل طور پر ہی تخلیق ہوئے ہیں۔

شیکسپیئر بالزاک اور ڈکنس جیسا جینئس نفاست پسند، محتاط اور Finnicky نہیں ہوتا۔ یونیورسٹی (Wit) کی بار بار رخسار کو رومال سے پونچھنے والی نفاست پسندی اور ایک جینئس کی شبنم میں نہائے ہوئے خودرو پھولوں کی شفاف شگفتگی میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ جینئس نہ تو روزانہ پیدا ہوتے ہیں نہ اُلٹے سیدھے اٹکل تجربے (Ingenuity) کی علامات ہیں۔ فکشن تو پھر شاعری کے برعکس بہت ہی Modest آرٹ ہے کیونکہ اس کا

مواد ہی اس قدر Plebian ہوتا ہے کہ دانشورانہ اور تخیلی اشرافیت کی کوئی گنجائش نہیں رہتی۔ جب آپ اپنے کام کا آغاز ہی اجیت سنگھ کے جانگیے اور رتن بائی کی انگیا سے کر رہے ہوں تو اشرافیت آئے گی کہاں سے۔ چنانچہ اپنی خفت کو مٹانے اور شاعر اور فلسفی کے بیچ اپنا مقام پیدا کرنے کے لیے وہ لوگ جو خود کو فنکار کہلانا چاہتے ہیں، جملہ افسانوی لوازمات کو ترک کر بیٹھتے ہیں اور علامات اساطیر اور تجریدی فکر کے ملغوبہ کو علامتی نظم یا تجریدی تصویر کا ہم پایہ سمجھ کر خوش ہو لیتے ہیں۔ رام لعل کو نہ فنکار کہلانے کا شوق ہے نہ جینئس بننے کا، انھوں نے افسانے اسی طرح لکھے جس طرح موپاساں، چیخوف، منٹو یا کرشن چندر نے لکھے، یعنی کہانی کہنے کے فطری جذبہ کے تحت۔ رام لعل جینئس نہیں تھے۔ ابھی بھی نہیں ہیں۔ وہ ایک معمولی صلاحیت کے افسانہ نگار ہیں، جو دلچسپ لیکن معمولی کہانیاں لکھتے رہتے ہیں۔ لیکن الہام کے خاص لمحوں میں وہ تخلیقی تخیل کی ان بلندیوں کو چھو لیتے ہیں جو غیر معمولی فنکاروں کا حصہ ہے۔ اس میں شک نہیں کہ وہ بیدی اور منٹو کی بلندیوں کو نہیں پا سکے ہیں لیکن رام لعل اپنے بہترین تخلیقی لمحات میں جہاں نظر آتے ہیں وہاں بھی بہت سے نئے لکھنے والے محض اس وجہ سے نہ پہنچ سکے کہ انھوں نے فیشن پرستی اور سنابری کی خاطر فکشن کی اس روایت ہی سے منہ موڑ لیا جو منٹو اور بیدی، موپاساں اور چیخوف کی روایت ہے۔ ادب اور آرٹ میں سنابری اپنی قیمت اس طرح وصول کرتی ہے کہ لکھنے والے کی پوری تخلیقی قوت ایک غلط رویہ کو نبھانے اور ایک غیر ثمر آور تکنیک کو سنبھالنے میں صرف ہو جاتی ہے۔ رام لعل نے جدیدیت کے تمام ہنگاموں، اور باوصف اس کے کہ وہ جانتے تھے کہ وہ ترقی پسندوں سے مختلف قسم کے افسانہ نگار ہیں، خود کو سنابری کا شکار نہ ہونے دیا۔ اور اسی اسلوب میں طبع آزمائی کرتے رہے جو فکشن کا مسلمہ اسلوب تھا۔ کیونکہ وہ جانتے تھے کہ اگر ان میں افسانہ نگاری کی صلاحیت ہے تو اسی اسلوب میں ظاہر ہو گی، اور اگر نہیں ہے تو کوئی بات نہیں۔ انشائیہ، ادب لطیف، اور نثری شاعری لکھ کر خود کو افسانہ نگار اور فنکار کہلانا انھیں پسند نہیں تھا۔ اسے آپ تجربہ کا خوف اور روایت کی سلامت روی کی ترغیب کہہ سکتے ہیں۔ یہ تو میں کہہ ہی چکا ہوں کہ رام لعل ایک منکسر المزاج ادیب ہیں، جسے انگریزی میں Humble Genius کہتے ہیں۔ محنت، لگن اور آہستہ خرامی سے ایسے لوگ کبھی کبھی وہ معرکے سر کرتے ہیں جو جلد باز نخوت پسندوں کو

زندگی بھر حاصل نہیں ہوتے۔ روایتی اسلوب میں افسانہ نگاری کا مطلب یہ نہیں ہے کہ رام لعل کے افسانے اپنے پیش رو افسانہ نگاروں کے رنگ میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ رام لعل کی دلیل ہے کہ ان کا افسانہ ترقی پسند افسانہ کی مانند نظریاتی تاویل و تصدیق کی طرف پیش قدمی نہیں کرتا۔ ان کے یہاں موضوع کا انتخاب نظریاتی پیش بنی کے تحت نہیں ہوتا۔ ان کے یہاں مقصدیت اور افادیت پر بھی کوئی اصرار نہیں ملتا۔ اس کا ایک خوش گوار نتیجہ یہ نکلا ہے کہ رام لعل موضوع کے انتخاب میں ترقی پسندوں سے زیادہ آزاد ہیں۔ غیر مشروط ذہن زندگی کی رنگارنگی کی تماشہ بنی کا زیادہ اہل ہوتا ہے۔ اپنی محدود صلاحیتوں پر اگر وہ نظریاتی پابندیاں بھی عائد کرتے تو ان کا بھی وہی حشر ہوتا جو مہندر ناتھ جیسے معمولی ترقی پسند افسانہ نگاروں کا ہوا۔ یعنی ان کا افسانہ ایک گٹھل، یک آہنگ اور غیر تخیلی سطح سے بلند نہ ہوپاتا۔ افسانہ کو سماجی افادیت یا فوری سیاسی مقاصد کا حلقہ بگوش نہ بنانے کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہر وہ واقعہ یا واردات جو انسان اور زندگی کے متعلق معنی خیز بات بتاتی تھی رام لعل کے لیے فنکارانہ دلچسپی کی حامل بنی۔ یہ منٹو اور بیدی اور دنیا کے ہر کشادہ ذہن فنکار کا رویہ تھا۔ یہ بات یاد رکھیے کہ واقعات اور واردات کو فنکار زندگی سے نہیں لیتا بلکہ زندگی کے حقائق کی ایک نئی ترتیب کے ذریعہ اپنی تخیلی سطح پر ایجاد کرتا ہے۔ فنکار کا ذہن ڈاگما اور ڈاکٹرائن سے جتنا غیر مشروط ہوگا زندگی کے حقائق کی تخیلی ترتیب کے ذریعہ فنکارانہ حقیقت کی تخلیق کا دائرہ اتنا ہی وسیع ہوگا۔ رام لعل کے افسانوں کا مطالعہ آپ کو بتادے گا کہ ان میں موضوع، تھیم، محل وقوع، میلیو، کردار اور مواد کی جو رنگارنگی ہے وہ نتیجہ ہے ذہن کو نظریاتی وابستگی سے بچائے رکھنے اور زندگی کو ہر رنگ میں دیکھنے اور قبول کرنے کا۔

لیکن غیر مشروط ذہن بھی شرطِ فن کاری نہیں۔ چونکہ آپ کا ذہن غیر مشروط ہے اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ آپ اچھے فنکار بھی ہیں۔ یہ فنکاری کی ایک اہم صفت ہوسکتی ہے لیکن واحد صفت نہیں۔ اسی طرح تنوع بھی اہم صفت نہیں جو چیخوف کے یہاں ہے لیکن دوستووسکی چیخوف سے بڑا فنکار ہے۔ یہ اچھا ہوا کہ رام لعل کے یہاں موضوع اور مواد کی یک رنگی نہیں، لیکن رنگارنگی سے اُن فنکارانہ کمزوریوں کی تلافی نہیں ہوتی جن کی وجہ سے ان کی نسبتاً اچھی کہانیاں بھی اعلیٰ فن پارے نہیں بن پاتیں۔ وہ بہت اچھی تھیم ڈھونڈ لاتے ہیں لیکن ان کے ساتھ انصاف نہیں کرسکتے۔ موضوع

بہت ہی معنی خیز ہوتا ہے لیکن اُبھر کر سامنے نہیں آتا۔ پلاٹ کی تعمیر بہت خوبی سے کرتے ہیں، لیکن کرداروں اور ممکنات کی قیمت پر۔ ان کا بیانیہ زوردار ہوتا ہے لیکن اپنی تندروی میں فنکارانہ نزاکتوں کا لحاظ نہیں کرتا۔ ان کی اچھی کہانیاں پڑھتے وقت بھی محسوس ہوتا ہے کہ ایک آنچ کی کسر رہ گئی ہے۔ یہ ایک آنچ کی کسر ان کی کہانی کو افسانہ نہیں بنا پاتی اور اسی لیے میں نے کہا ہے کہ کہانی ان کی کمزوری بھی ہے۔ محض کہانی کہنا آرٹ نہیں ہے۔ واقعہ یا ماجرے کا بیان افسانہ نگاری نہیں ہے۔ بلکہ واقعہ، کردار اور واردات کو معنی خیز طور پر بیان کرنا اور کسی ایسی تھیم کو اُبھارنا جو بصیرت افروز ہو، کہانی کار کو فنکار بناتا ہے۔ فنکار کے یہاں تخیّل کا استعمال جس شدید ترین شکل میں ہوتا ہے اس سے کہانی کار عموماً محروم ہوتا ہے۔ کہانی کار واقعات بیان کر سکتا ہے۔ مختلف کرداروں کے سراپا کا نقش کھینچ سکتا ہے۔ جزئیات نگاری بھی کر سکتا ہے اور یہ سب مل جل کر ایک دلچسپ کہانی ترتیب دے سکتے ہیں۔ لیکن ایسی کہانی کہانی ہی رہتی ہے۔ افسانوی آرٹ کا وہ نمونہ نہیں بنتی جس میں واردات، کردار، فضابندی باہم مل کر ایک غیر معمولی حیران کن اور اثر آفریں جمالیاتی تجربہ کی تشکیل کرتے ہیں۔ رام لعل کا آرٹ کہانی کی سطح سے بلند ہونے کی کمر توڑ کوشش کرتا ہے، لیکن نہیں ہو پاتا۔ یہ بات بھی ان کی بعد کی چند کہانیوں کے تعلق سے ہی درست ہے۔ ورنہ ان کے ابتدائی اور درمیانی دور کی کہانیاں تو صرف کہانیاں رہنے پر ہی مطمئن ہیں۔ یعنی ان میں یہ کوشش بھی نہیں کہ انھیں ان دُشوار گذار مراحل سے گذارا جائے جہاں فنکار کے تخلیقی تخیّل کو کڑی آزمائشوں کا سامنا ہوتا ہے۔ اُلٹے رام لعل کی زود نویسی اور بسیار نویسی اس بات کی چغلی کھاتی ہے کہ وہ فنکارانہ آزمائشوں سے دامن بچا کر گزر جانے ہی میں عافیت دیکھتے ہیں۔ وہ نہیں چاہتے کہ ان کے تخیّل پر بہت بار پڑے یا انھیں تخیّل کے سربستہ سرچشموں کو کھنگالنا پڑے۔ اس لیے وہ پیچیدہ صورت حال اور حوصلہ آزما نفسیاتی گتھیوں سے یا تو چشم پوشی کرتے ہیں یا لامحالہ جب وہ آنکھیں چار کرنے پر مجبور ہوتے ہیں تو اسے صرف بیان (Narrate) کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ Describe نہیں کرتے۔ وہ صورت حال کے مختلف پہلوؤں پر نظر نہیں رکھتے، گہرائی نہیں ناپتے، نفسیاتی رموز کی چھان پھٹک نہیں کرتے۔ اس کی موہوم اور مبہم جذباتی لرزشوں کو بیانیہ کی گرفت میں نہیں لیتے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ان کے افسانوں سے بھانت بھانت کی غیر اطمینانیاں پیدا ہوتی

ہیں۔ یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ وہ بہت زیادہ تخیلی (Imaginative) نہیں۔ تخیل کا درجۂ حرارت اکثر معتدل اور بیشتر معتدل سے کم رہتا ہے۔ وہ زبان بہت صاف ستھری لکھتے ہیں، لیکن زبان غیر معمولی تخلیقی اور تخیلی دائروں میں گل تراشی کرتی نظر نہیں آتی۔ ان کا آرٹ Toned Down ہوتا تو کوئی مضائقہ نہ تھا۔ ہم یہ سوچ کر قانع ہو جاتے کہ بلند آہنگ یا شدید تخیلی عمل شاید ان کی فنکارانہ ضرورت نہ ہو۔ شاید طبعاً وہ عظیم جذبات کے عنصری پیکار سے گھبراتے ہوں۔ شاید ان کا مزاج پالتو اور گھریلو (Sentiments) سے زیادہ ہم آہنگ ہو۔ ہر فنکار کو اپنا دائرہ عمل منتخب کرنے کا پورا حق ہے اور شاید رام لعل نے بھی اپنے مزاج کے مطابق ان انسانی مسائل سے سروکار رکھا ہے جو بہت زیادہ اعصاب شکن اور تیزابی نہیں ہیں۔ لیکن ایسا نہیں ہے۔ رام لعل کا آرٹ ہمیں اس تسلی کی نعمت سے سرخرو ہونے نہیں دیتا۔ رام لعل کا آرٹ نیچے سروں کا آرٹ نہیں ہے۔ اس کا دائرہ عمل شدید جذباتی محرابوں اور تصادمات کا احاطہ کیے ہوئے ہے۔ لیکن رام لعل ان سے بھی سرسری گزر جاتے ہیں۔ اسی لیے ان کا آرٹ سطحی معلوم ہوتا ہے۔ قاری کو محسوس ہوتا ہے کہ جہاں رام لعل کو پاتال میں اُترنے کا موقع آیا وہیں وہ اوپر ہی اوپر تیر کر ساحل پر آن کھڑے ہوئے۔ یہی حرکت کرنی تھی تو قاری کی توقعات کو خواہ مخواہ بیدار کیوں کیا۔ چونکہ رام لعل بہت اچھے کہانی کار ہیں، اس لیے وہ بے شمار ایسے سچویشن پیدا کرتے ہیں کہ قاری حیران و ششدر سوچتا ہے کہ دیکھیں یہ گتھی کیسے سلجھتی ہے، یا صورتِ حال کون سا موڑ لیتی ہے، لیکن یہ دیکھ کر وہ بہت پریشان ہو جاتا ہے کہ جو نئی صورتِ حال پیدا ہوئی ہے اس میں افسانہ نگار کو دلچسپی ہی نہیں اور اسے Explore کیے بغیر وہ کہانی کے گھوڑے پر سوار سرپٹ بھاگا جا رہا ہے۔ کیونکہ اسے ایک غیر متوقع اور چونکا دینے والا انجام سوجھ گیا ہے۔

اس طرح رام لعل Trick of the Trade پر نازک جذباتی وارداتوں کو قربان کر دیتے ہیں۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ جو کچھ اہم تھا اسے جو کچھ دلچسپ ہے اس پر بھینٹ چڑھا دیا گیا ہے۔ وہ ایک اچھا کہانی کار ہے لیکن صاحبِ بصیرت فنکار نہیں۔ اعلیٰ افسانوی ادب کے قاری کا ذہن اس قدر سوفسطائی ہوتا ہے کہ وہ محض ماجرا یا کہانی پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ ایک ایسے نکیلے پلاٹ کا مطالبہ کرتا ہے کہ جس میں واقعات اسباب و علل کے معنی خیز رشتہ سے جڑے ہوئے ہوں۔ یہ رشتہ چشمۂ شعور کے افسانوں کے لیے

ضروری نہیں لیکن وہ افسانے جن میں کہانی کا عنصر نمایاں ہو، اس کے بغیر صلابت پیدا نہیں کرپاتے۔ آج کا قاری اب کیا ہوگا کی تحیر خیز سطح سے بلند ہوکر ایسا کیوں ہوا کی فکر انگیز سطح پر فکشن سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ رام لعل کو انسانی رُوح کے ڈرامے میں دلچسپی نہیں ہے لیکن مصیبت یہ ہے کہ ان کا ڈراما اکثر تھیٹریکلزم کا شکار ہو جاتا ہے۔ وہ ضرورت سے زیادہ چیزوں کو Stage Manage کرتے ہیں۔ واقعات کو اپنی اندرونی قوتوں کے جدلیاتی عمل کے ذریعہ کسی فطری نتیجہ پر انجام پذیر نہیں ہونے دیتے۔ افسانوی تکنیک کی بجائے افسانوی Tricks سے کام لیتے ہیں اور اسی سبب سے ان کے افسانے Moulded کم اور Manipulated زیادہ معلوم ہوتے ہیں۔ افسانہ بیج سے پھوٹ کر درخت کی طرح نشوونما پایا ہوا معلوم نہیں ہوتا، بلکہ ایسا لگتا ہے کہ ایک نکتہ جو انھیں سوجھا ہے اور پسند آیا ہے، اس نکتہ کی پیشکش کے لیے افسانہ کی عمارت اُٹھائی گئی ہے۔ گویا پورا درخت بیج پر نصب کیا ہوا لگتا ہے۔ یہ ایک لطیفہ یا حکایت کو بڑے کنواس پر پھیلانے والی فضول خرچی ہے۔ ایسا افسانہ مصنوعی معلوم ہوتا ہے کیونکہ قاری محسوس کرتا ہے کہ ایک معمولی بات کہنے کے لیے غیرضروری واقعات و تفصیلات کا خواہ مخواہ طومار باندھا گیا ہے۔ ان تفصیلات کو اگر کاٹ دیا جائے تو افسانہ میں کوئی فرق نہیں پڑے۔ چونکہ ایسی تفصیلات نہ تو فی نفسہٖ دلچسپ ہوتی ہیں نہ افسانہ کا جزو لاینفک، اس لیے افسانہ Skipping کی بدعادت کو للچاتا ہے اور جہاں قاری نے افسانہ کو الانگنا پھلانگنا شروع کیا وہیں گویا اس نے افسانہ کو بطور فن پارے کے Treat کرنا موقوف کیا اور اس کی دلچسپی صرف یہ جاننے کی رہ گئی کہ لکھنے والا کون سی بات کہنا چاہتا ہے۔ اب جو بات لکھنے والا کہتا ہے وہ بھی اہم (Significant) نہیں تو قاری پوری کہانی کو چند منٹوں میں ہی ایک بدمزہ مطالعہ کے طور پر فراموش کردیتا ہے۔ خاطر نشان رہے کہ ناول اور ڈرامے کے مقابلہ میں مختصر افسانہ کی عمر طبعی انسان کے ادبی حافظہ میں ویسے بھی مختصر ہی ہوتی ہے۔ اس تناظر میں خراب کہانی تو شررجستہ ہوتی ہے اور دوسری کہانی کے شروع کرتے ہی فراموش کردی جاتی ہے۔

رام لعل کے افسانوں کا مجموعہ ”نئی دھرتی پرانے گیت“ جو ۱۹۵۸ء میں شائع ہوا، کی لگ بھگ تمام کہانیاں ان عیوب کا شکار ہیں جن کا سرسری بیان میں نے اوپر کیا ہے۔ اس مجموعہ کی پہلی کہانی ”دھوئیں کی دیوار“ ہے۔ اس کہانی کا میلیو (Millieu) اوپری طبقہ

ہے۔ اس سے پیشتر کہ میں اس کہانی پر تبصرہ کروں میں چاہتا ہوں کہ رام لعل اور میلیو کے متعلق چند وضاحتی باتیں عرض کردوں۔ اوپری طبقہ پر رام لعل نے بہت سی کہانیاں لکھی ہیں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ سوائے قرۃ العین حیدر اور عزیز احمد کے بہت کم افسانہ نگار اس طبقہ کی صحیح ترجمانی کر سکے ہیں۔ میلیو کے جزرس بیان سے افسانہ میں جو گہرائی اور دبازت پیدا ہوتی ہے اس سے عموماً بیانیہ (Narrative) افسانہ محروم ہوتا ہے۔ کیونکہ افسانہ نگار نے جن چیزوں کو دیکھا ہوتا ہے انھیں وہ بیان تو کر دیتا ہے لیکن فضابندی کے لیے چیزوں کا خلاقانہ استعمال نہیں کر پاتا۔

اوپری طبقہ عوائد رسمیہ، عادات اور اطوار کا جو مواد بہم پہنچاتا ہے، اس پر مکمل دسترس حاصل کرنے، اور مواد کا تخلیقی استعمال کرنے کے لیے اس طبقہ کی زندگی سے واقفیت ہی کافی نہیں، بلکہ وہ دلچسپی بھی ضروری ہے جو ایک طبقہ کے ساتھ زندگی گذارے بغیر پیدا نہیں ہوتی۔ رام لعل ہی کی طرح ہمارے بہت سے لکھنے والے متوسط طبقہ سے سروکار رکھتے ہیں اور اوپری طبقہ سے ان کی واقفیت سطحی رہتی ہے۔ پھر مارکسزم کے زیر اثر طبقاتی آویزش نے اکثر لکھنے والوں کو اس طبقہ کا غیر ہمدرد نکتہ چیں بنا کر رکھ دیا۔ یہ ضروری نہیں کہ کسی بھی طبقہ کی بھرپور ترجمانی کے لیے ہمدردانہ رویہ ہی اختیار کیا جائے۔ طنزیہ اسلوب افسانہ نگاری کا ایک پسندیدہ اسلوب رہا ہے، اور بے پناہ طنز کے ذریعہ اوپری طبقہ کی کھوکھلی اور سطحی زندگی کو بے نقاب کیا جا سکتا تھا، لیکن اس میں بھی ہمیں زیادہ کامیابی نہیں ہوئی، کیونکہ ہماری نکتہ چینی احتجاجی زیادہ تھی، اور لکھنے والوں کو اوپری طبقہ کے چہرے پر اپنے تیز ناخنوں سے خراشیں لگانے میں زیادہ لطف آرہا تھا، اس لیے وہ Amusded تماشائی کے اس جذباتی ٹھہراؤ سے محروم تھے جو عادات و اطوار کے مضحکہ خیز اور ناپسندیدہ پہلوؤں کی پُرلطف طنزیہ ترجمانی کے لیے ضروری ہے۔

ہمارے یہاں Manners کے اچھے افسانے لکھے گئے ہیں، لیکن ان کا تعلق جاگیردار طبقہ اور متوسط طبقہ سے ہے۔ بورژوازی، نودولتیہ اور بیوروکریٹ طبقہ سوائے قرۃ العین حیدر کے افسانوں کے کہیں اپنا رنگ نہیں جما سکا۔ اس طبقہ کے خلاف سیاسی تعصبات اور وہ نفرت، رشک اور حسد، جو معاشی اونچ نیچ کا نتیجہ ہے۔ ہمارے لکھنے والوں کو اس انسانی دلچسپی سے محروم کرتا رہا ہے جو عموماً ایک فنکار کو دوسرے لوگوں کی زندگی کے چلن میں ہوتی ہے۔ رام لعل کی ایک اہم صفت ان کی یہی انسانی دلچسپی ہے۔ جو چیز انھیں مارکسی

ادیبوں سے مختلف بناتی ہے وہ طبقات کے معاملہ میں ان کا غیر متعصبانہ اور غیر سیاسی رویہ ہے۔ وہ ہر طبقہ کے آدمی میں بطور آدمی کے دلچسپی لے سکتے ہیں اور ان کے لیے ہر آدمی کی زندگی افسانہ کا دلچسپ مواد فراہم کرتی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ انھیں سماجی غیر انصافی کا احساس نہیں ہے۔ لیکن انسانی معاملات کو وہ خالص اقتصادی پیمانوں سے ناپنا پسند نہیں کرتے۔ وہ سماجی افسانہ نگار رہنے کے باوجود سماجیاتی نہیں بنتے، اور اپنے انسانی نقطۂ نظر کو معاشی اور سیاسی نظریات کی بلی پر بھینٹ نہیں چڑھاتے۔ یہ بطور فنکار کے ان کی اخلاقی فتح ہے، لیکن اخلاقی خوبیاں فنکارانہ کمزوریوں کا نعم البدل نہیں ہوتیں۔ اوپری طبقہ کے چہرے پر وہ ناخنوں سے خراشیں نہیں لگاتے، اور اس طرح خود کو مشتعل سیاسی رویوں سے بچائے رکھتے ہیں، لیکن ان کا تخیل طاقتور نہیں اور مشاہدہ کمزور ہے اس لیے وہ میلیو کی جزرس ترجمانی نہیں کر سکتے۔ ان کے افسانے اس فضابندی سے محروم ہیں جو افسانہ کو سماجی اور تہذیبی زندگی کی چلتی پھرتی تصویر بناتے ہیں۔ افسانہ کو جیتی جاگتی تصویروں کا تابلو بنانے کی جو طرز فلابیر نے ایجاد کی تھی، اسے اپنا کر حقیقت پسند افسانہ نگاروں نے تصویروں کا ایک نگار خانہ کھول دیا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ رام لعل کے یہاں تصویریں بولتی نہیں، لیکن کہانی Narrate کرنے کی دھن میں وہ اکثر و بیشتر تصویروں میں شوخ رنگ بھرنے کی فرصت نہیں نکال پاتے۔ ان کے یہاں طبقات کی ایسی تصویرکشی نہیں جیسی کہ مثلاً قرۃ العین حیدر اور قاضی عبدالستار کے یہاں ہے۔ متوسط طبقہ کی گھریلو فضائیں اس طرح نہیں جاگتیں جس طرح بیدی اور عصمت کے یہاں نظر آتی ہیں۔ حقیقت پسند افسانہ نگار منظر کشی، فضابندی اور میلیو کی جزرس ترجمانی سے عدم توجہی نہیں برت سکتا۔ ایسی ہی ترجمانی اس کی زبان کو سپاٹ بیانیہ سے نکال کر استعاراتی، علامتی، پیکر سازانہ اور حاضراتی بناتی ہے۔ رام لعل بہت ہی اچھی زبان لکھتے ہیں۔ نہایت صاف ستھری اور رواں، لیکن ان کی زبان بیانیہ کی سطح سے بلند ہو کر زیادہ خلاقانہ اور تخیلی فضاؤں میں حرکت نہیں کرتی۔ وہی زبان جو اُن کے ابتدائی افسانوں میں ملتی ہے زیادہ منجھی منجھائی شکل میں ان کی تازہ ترین کہانیوں میں نظر آتی ہے۔ ان کے یہاں زبان و بیان کا کوئی صفتی ارتقا نہیں ہوا ہے۔ کسی افسانہ سے پتہ نہیں چلتا کہ وہ اپنے اسلوب میں کوئی بنیادی تبدیلی کر رہے ہیں۔ زبان سے اُلجھ رہے ہیں۔ اس سے وہ کام لینا چاہتے ہیں جو اَب تک انھوں نے نہیں لیا۔ انھیں اپنے

زبان و اسلوب پر اعتماد ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ وہ ہمیشہ ان کا ساتھ دے گا۔ زبان کی طرف یہ خود اطمینانی نتیجہ ہے بیان کی طرف خود اطمینانی کا۔ وہ ناقابلِ بیان کو بیان کرنے کی کوشش نہیں کرتے وہ وہی بیان کرتے ہیں جو آسانی سے بیان ہو جائے۔ اسی لیے وہ دُشوار گذار مراحل سے پہلو بچا جاتے ہیں۔ ان کے افسانوں کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ ان میں قدم قدم پر بے شمار مشکل اور نازک جذباتی سچویشن پیدا ہوتے ہیں، لیکن رام لعل ان کی ڈرامائیت کو اُبھار نہیں پاتے۔ محض بیانیہ پر اکتفا کرتے ہیں۔ زبان سے بیانیہ کا کام لینے کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ان کی افسانوی تکنیک بھی محدود ہو گئی ہے۔ اپنی تکنیک کے ذریعہ پیشکش، انکشاف، تحلیل و تجزیہ کے امکانات بڑے افسانوں میں تلاش نہیں کرپاتے۔ افسانہ میں حقیقت رام لعل کے بیان کے ذریعہ ہی منکشف ہوتی ہے، گویارام لعل کو حقیقت کا علم ہے جسے وہ افسانہ کے ذریعہ ہم تک پہنچاتے ہیں۔

خود افسانہ حقیقت کو بے نقاب کرتا ہے۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ خود منٹو اور بیدی کو پتہ نہیں کہ حقیقت کیا ہے، اور وہ تو صرف ایک مخصوص تکنیک کے ذریعہ اپنے مواد کو افسانہ میں ڈھالتے رہتے ہیں اور جب افسانہ مکمل ہو جاتا ہے تو حقیقت خود بخود افسانہ نگار کی شخصیت سے بے نیاز ایک ایسی صورت میں سامنے آتی ہے کہ ہم بھی یہ محسوس کرنے لگتے ہیں کہ اسے دیکھ کر خود افسانہ نگار بھی حیرت زدہ ہو گیا ہوگا اور اسے اس طرح دیکھ رہا ہوگا گویا پہلی بار دیکھ رہا ہے۔ سوچتا ہوگا حقیقت ایسی ہوگی اس کا تو مجھے بھی علم نہیں تھا۔ تکنیک یہاں ترسیل کا نہیں انکشاف کا کام کرتی ہے۔ رام لعل کی بیانیہ تکنیک اس مقام کو نہیں چھوپاتی۔

"دھوئیں کی دیوار" کا میلیو اوپری طبقہ ہے، لیکن افسانہ میلیو کی دلچسپ عکاسی نہیں کرپاتا۔ اس افسانہ میں دو کردار ہیں۔ دیناناتھ جو ایک بہت ہی مشہور ادیب ہے اور مسز بھگت جو شہر کے ایک بہت ہی متمول تاجر کی بے انتہا خوبصورت اور فیشن ایبل بیوی ہے۔ افسانہ کے دو سٹاک کیریکٹر جمع ہیں۔ بہت ہی مشہور اور مقبول ادیب اور تاجر کی بیوی۔ خوبصورت بیوی کا اپنے غیر دلچسپ مصروف، بیوپاری شوہر سے غیر مطمئن ہو کر ادیب، شاعر یا فنکار کی کشش محسوس کرنا ایک ایسی پٹی پٹائی تھیم ہے جسے رگید رگید کر ہالی وُڈ نے کسی زمانے میں خوب پیسے کمائے تھے۔ لیکن کسی بھی تھیم کی فرسودگی فنکار کے لیے قدغن ثابت نہیں ہوتی۔ اگر وہ پرانی تھیم کو بھی نئی Treatment دے سکتا

ہے تو مطالعہ کے لیے ایک دلچسپ چیز ہاتھ آتی ہے۔ مثلاً اسی تھیم کو نبیا کوف نے اپنے ناول "The King Queen And The Knave" میں جس فلابیرین اسلوب میں پیش کیا ہے، وہ دیکھنے کے قابل ہے۔نبیا کوف کے زبردست پیکر سازانہ اسلوب اور غیر معمولی حسِ ظرافت نے ایک پرانی تھیم کو ایک عجیب تازگی عطا کی ہے۔ رام لعل کی مسز بھگت دیناناتھ کی طرف کھنچتی ہے۔ رام لعل مسز بھگت کو شوخ، طرار اور خوبصورت سوسائٹی عورت بتانا چاہتے تھے، لیکن میلیو اور کردار نگاری کی تکنیک پر عبور نہ ہونے کی وجہ سے مسز بھگت ایک عجیب چاپلی اور بے وقوف قسم کی عورت بن کر رہ جاتی ہے۔ افسانہ کے مکالموں میں شوخی اور بذلہ سنجی کی تمام کوشش احمقانہ اور طفلانہ بات چیت پر آکر ختم ہو جاتی ہے۔ رام لعل کرداروں سے دلچسپ باتیں نہیں کرا سکتے، کیونکہ ان میں حسِ ظرافت کی زبردست کمی ہے۔ ویسے بھی ان کے افسانوں میں ظرافت اور مزاح کا فقدان بری طرح کھٹکتا ہے۔ ان کے بہت سے افسانے اور بعض طویل افسانوں کے اکثر حصے اس وجہ سے بھی بوجھل معلوم ہوتے ہیں کہ جن واقعات کو ان میں بیان کیا گیا ہے وہ جتنی کچھ ہے اس سے زیادہ ہی بشاشت اور خوش طبعی کے متقاضی ہیں۔ بہر حال مسز بھگت دیناناتھ کی طرف جنسی کشش محسوس کرتی ہے۔ دیناناتھ سے جنسی رشتہ قائم کرنے میں جو اخلاقی اور جذباتی پیچیدگیاں پیدا ہو سکتی ہیں، وہ افسانہ کی تھیم کو ایک مختلف موڑ دیتیں، اور افسانہ نگار کے لیے انسانی فطرت کو سمجھنے کا یا جذباتی اور نفسیاتی تجزیہ کا یا مزاحیہ یا طنزیہ اسلوب کے جوہر دکھانے کا اچھا موقع ہاتھ آتا۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ رام لعل کا یہ مقصد نہیں تھا، اور فنکار کی پرکھ اس نے جو کچھ کیا ہے اس پر ہونی چاہیے اور جو کچھ نہیں کیا اس پر نہیں ہونی چاہیے تو اب دیکھیں کہ رام لعل نے کیا کیا ہے۔ مسز بھگت کی پوری جنسی اور رومانی آرزومندی اس کی ایسی خواہش پر آکر ختم ہو جاتی ہے کہ ایک بڑے ادیب کی بیوی کہلانے میں عورت کو کتنی مسرت مل سکتی ہے۔ چنانچہ وہ اصرار کرتی ہے کہ دیناناتھ کے پاس جو لڑکا آٹو گراف لینے آرہا ہے، اس کے سامنے وہ مسز بھگت کا تعارف اپنی بیوی کے طور پر کرائے۔ دیناناتھ ایسا ہی کرتا ہے، لیکن جو لڑکا آتا ہے وہ اس تعارف پر حیرت زدہ ہو کر پوچھتا ہے۔ ''ممی تم! یہ کیا مذاق ہے۔'' وہ اس کے یعنی مسز بھگت کے خاوند کی پہلی بیوی کا لڑکا تھا۔ افسانہ اس تعجب خیز اختتام پر پورا ہوتا ہے۔ آپ نے دیکھا، جذباتی اور اخلاقی کشمکش، یعنی رُوح کے

ڈرامے کو محض ایک تعجب خیز خاتمہ کی خاطر نظر انداز کر دیا گیا۔ اس انجام کی طرف افسانہ کو موڑنے کے لیے دو پختہ کرداروں سے طفلانہ حرکت کرائی، اور مسز بھگت کی رومانی آرزو مندی یا خواہشِ گناہ کو ایک بیوقوف عورت کی ستائش کی خواہش جو فی الحقیقت احمقانہ خواہش ہے میں بدل کر رکھ دیا۔ یہ فنکارانہ شعور کی خام کاری ہے۔

اسی مجموعہ کا ایک اور افسانہ لیجیے "چتا"۔ ایک آوارہ اور بد چلن عورت کی چتا کے سامنے اس کا شوہر بیٹھا ہوا ہے۔ اس تھیم میں بھی انسانی فطرت کی گہرائیاں ناپنے اور انسانی تعلقات کی نزاکتوں کو سمجھنے کے بہت سے امکانات پیدا ہو سکتے ہیں۔ لیکن رام لعل ان امکانات کو نہیں کھنگالتے۔ عورت نے اپنی آوارگی اور بد چلنی سے شوہر کے پورے کنبہ، سماجی وقار، اور کاروبار کو تباہ کر دیا۔ شوہر ایسی عورت کو طلاق کیوں نہیں دیتا یا اس سے علیحدہ کیوں نہیں ہو جاتا، اس کی کوئی معقول وجہ رام لعل نہیں بتاتے۔ ان کے افسانوں کی ایک بڑی کمزوری ناگزیریت کے عنصر کا یہی فقدان ہے۔ قاری قدم قدم پر محسوس کرتا ہے کہ کرداروں کے سامنے عمل کی مختلف راہیں کھلی ہوئی ہیں لیکن وہ اپنی قوتِ ارادی کا استعمال نہیں کرتے کیونکہ افسانہ نگار نہیں چاہتا کہ وہ کریں۔ یہ صورتِ حال بڑی کوفت انگیز ہوتی ہے۔ قاری کو ایک بار یہ محسوس ہو جائے کہ جو کچھ اس کی نظروں کے سامنے ہو رہا ہے وہ ناگزیر نہیں ہے تو وہ کرداروں کی مجبوری کو المیہ رضامندی کی بجائے ایک عجیب جھنجھلاہٹ کے عالم میں دیکھتا ہے۔ پھر تو کردار مجبور نہیں احمق نظر آتے ہیں۔ بہر حال عورت شوہر کو تباہ کر دیتی ہے حالانکہ تباہ ہونے کی کوئی معقول وجہ نہیں ہے۔ چتا کے سامنے ایک اور آدمی بھی نظر آتا ہے جو عورت کا پہلا عاشق ہے۔ شوہر ایک بیوپاری تھا اور اس نے لڑکی کے ماں باپ کو سات سو روپیہ دے کر اس سے زبردستی شادی کی تھی۔ لڑکی نے شوہر کو تباہ کرنے کی قسم کھائی تھی اور اس میں وہ کامیاب رہی۔ آپ دیکھیں گے کہ افسانہ ایک طرف تو تباہ حال شوہر کے لیے ہماری ہمدردی جگاتا ہے، پھر بیوپاری کی خرید و فروخت کے سفلہ پن کو بتا کر اس ہمدردی کو ختم کرتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ افسانہ انتقام کے موتف کو بیچ میں داخل کرتا ہے لیکن عورت کے لیے کوئی ہمدردی پیدا نہیں کر سکتا کیونکہ عورت اب مظلوم نہیں بلکہ انتقام کے زہر سے پھنکارتی ہوئی ناگن بن چکی ہے۔ افسانہ میں موتف کا یہ تضاد ایک الجھے ہوئے ذہن کا آئینہ دار ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ رام لعل صرف کہانی کہنا چاہتے ہیں اور

کسی موٹف کو اُبھارنے کی استعداد نہیں رکھتے۔ کہانی کہنے کے شوق میں انھیں اس بات کی بھی پروا نہیں رہتی کہ غیر فطری اور غیر قرین قیاس باتوں کا قاری کے ذہن پر کیسا ناگوار اثر ہوتا ہے۔

اس مجموعہ کا ایک اور افسانہ ہے "ملبہ"۔ ایک متوسّط طبقہ کے گھر میں اتنے لوگ رہتے ہیں کہ ایک نیا شادی شدہ لڑکا اپنی بیوی سے تنہائی میں نہیں مل سکتا۔ بات اگر اتنی ہوتی تو اس پر ایک نہیں بیسیوں خوبصورت کہانیاں لکھی جا سکتی تھیں، لکھی بھی گئی ہیں۔ تخلیہ کے فقدان نے بڑے شہروں میں بے شمار سماجی اور نفسیاتی مسائل پیدا کیے ہیں، لیکن رام لعل کہانی کو دوسرا موڑ دیتے ہیں۔ ماں باپ نہیں چاہتے کہ لڑکا بیوی کے پاس سوئے۔ ان کے گھر کا یہ دستور نہیں۔ یہاں بات مجبوری سے ہٹ کر دستور تک پہنچ گئی ہے۔ اور دستور کے خلاف آدمی ہمیشہ بغاوت کرتا ہے۔ لڑکا بھی لڑ جھگڑ کر چلا جاتا ہے۔ ماں بیمار ہو کر اسپتال جاتی ہے۔ گھر والے بھی اسپتال میں ہوتے ہیں۔ لڑکا گھر آتا ہے۔ گھر خالی ہوتا ہے۔ وہ بیوی سے ہم بستر ہوتا ہے۔ جنسی پیاس مٹ جانے کے بعد وہ بیوی سے کہتا ہے۔ ماں کا کھانا دو میں اسپتال لے جاؤں گا۔ بیوی حیرت اور حسرت سے اس کی طرف دیکھتی ہے۔ اس افسانہ میں رام لعل جو بات بھولے ہیں وہ یہ ہے کہ آدمی اگر مجبوری کے تحت ناسازگار حالات سے سمجھوتہ کرتا ہے تو قابل معافی ہے لیکن قاری اس آدمی کو کبھی معاف نہیں کر سکتا جو ایک انحطاط پذیر خاندان کے خلاف حتمی بغاوت کرنے سے قاصر ہے۔ وہ ماں باپ جو میاں بیوی کو ساتھ سونے نہیں دیتے بھلا ان سے کون سی سطح پر مفاہمت ممکن ہے۔ رام لعل افسانہ میں ماں کے رشتہ کی مڈل کلاس ہندوستانی جذباتیت کے شکار ہو گئے ہیں۔ انھیں جاننا چاہیے کہ بہت سے ماں باپ ایسے نہیں ہوتے کہ انھیں بطور ماں باپ کے بھی شناخت کیا جائے۔ ہمارے سماج کی یہ بدقسمتی ہے کہ وہ رشتوں کے تقدس کے شکنجہ سے باہر نہیں نکل سکا، اور اسی لیے ہمیشہ غیر انسانی صورتِ حال سے بھی سمجھوتہ کر کے زندگیوں کو تباہ کرتا رہا ہے۔ خاندانی زندگی کی جکڑبندیوں کے خلاف جیسی بغاوت وکٹورین ناول نگاروں اور ترقی پسندوں نے کی تھی وہ بھی رام لعل سے بن نہ پڑی اور ان کے پاس وہ آدرش پسندی بھی نہیں جو پریم چند کے کرداروں کو انسانی بناتی ہے۔

اس مجموعہ کا ایک افسانہ ہے "لفنگا" — اس میں ایک حد درجہ احمق اور

Annoying کردار کو پیش کیا گیا ہے۔ یہ کردار اتنا کوفت انگیز ہے کہ قاری جھنجھلا جاتا ہے کہ شوہر اور بیوی اسے کیسے برداشت کر سکتے ہیں۔ کوفت انگیز کردار کو افسانہ میں پیش کرنے کا جو طریقہ ہے اس سے رام لعل واقف نہیں ہیں۔ اس کی پیشکش کا طریقہ اتنا دلچسپ ہونا چاہیے کہ وہ افسانہ کے دوسرے کرداروں کے لیے بھلے کوفت انگیز ہو، لیکن قاری کے لیے وہ ایک دلچسپ کردار بنا رہے۔ رام لعل کا ''لفنگا'' قاری کے لیے بھی ناقابلِ برداشت بن جاتا ہے، کیونکہ وہ اس کی کوئی ایسی انسانی صفات کو اُبھار نہیں سکے جو ہماری دلچسپی کا باعث بنیں۔ ایسی کردار نگاری ظرافت اور طنز ملیح کے بغیر ممکن نہیں، اور رام لعل میں ان دونوں صفات کا فقدان ہے۔

''تھیلا'' میں ریلوے کا بابو ایک تھیلا چرا کر جاتا ہے۔ اتفاق سے اس میں ایک نوزائیدہ مردہ بچہ نکلتا ہے۔ اس کے ساتھی اس پر ہنستے ہیں۔ ''ابے یہ اپنی لونڈیا کا حرامی بچہ اُٹھائے پھرتا ہے۔'' اتنی سی بات کے لیے ریلوے کی چوریوں کا تمام پس منظر کھڑا کیا گیا ہے۔ سنسنی خیز ناول اور افسانہ کی یہی کمزوری ہے کہ پہاڑ کاٹو تو چوہیا نکلتی ہے۔ چوہیا نکلنے کے بعد جو چیز سب سے زیادہ پریشان کن معلوم ہوتی ہے وہ پہاڑ کاٹنے کی مشقت ہے۔ ریلوے کی چوریوں کا تمام پس منظر بھرتی کا معلوم ہوتا ہے کیونکہ قاری محسوس کرتا ہے کہ یہ محض ایک چٹکلہ بیان کرنے کے لیے افسانہ میں ٹھونسا گیا ہے۔ لگ بھگ ایسے ہی حشو و زوائد کا احساس ''کوئی بات نہیں'' میں معلوم ہوتا ہے۔ حکومت سنگھ بھی ریلوے میں کام کرتا ہے۔ اس کی چالاکیوں میں بھی کوئی طباعی نہیں۔ رام لعل اپنے ریلوے کے تجربات کا کوئی تخلیقی استعمال نہیں کرپاتے۔ ہر ڈپارٹمنٹ میں عجیب و غریب باتیں ہوتی رہتی ہیں۔ ان کا ہونا ان کے افسانہ میں موجود ہونے کا جواز نہیں۔ جزئیات نگاری اور دستاویزیت کا استعمال فنکارانہ سلیقہ مندی کا مطالبہ کرتا ہے۔ افسانہ کی کوئی بات ایسی نہیں ہونی چاہیے جس سے Talking Shop کی بو آتی ہو۔ افسانہ نگار اگر لکچرر ہے، یا ڈاکٹر ہے، یا فلم ڈائریکٹر ہے، یا ریلوے ملازم ہے تو اپنے پیشہ کی تفصیلات بیان کرنے کا اسے حق ہے بشرطیکہ یہ بیان خلاّقانہ اور فنکارانہ ہو، محض خالی جگہ پر کرنے، یا حقیقت نگاری کا التباس پیدا کرنے کے لیے نہ ہو۔ جزئیات نگاری اسی لیے اپنی قدر کھو بیٹھی ہے کہ فطرت پسندوں اور دستاویزیت کے مارے افسانہ نگاروں کے ہاتھوں وہ حقیقت بیانی کا سہل طریقہ کار بن گئی تھی۔ حقیقت

نگاری زیادہ تخلیقی رویہ ہے کہ وہ تفصیلات میں سے زیادہ اہم اور Evocative چیزوں کا انتخاب کرتی ہے۔ رام لعل اہم اور غیر اہم میں فرق نہیں کرتے۔ جزئیات اور تفصیلات کی کفایت شعاری پر ان کی نظر نہیں رہتی۔ وہ بہت سے ایسے واقعات بیان کر جاتے ہیں جن کا کہانی کے مرکزی خیال سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا۔ ''کوئی بات نہیں'' میں ابتدائی جو واقعات بیان کیے گئے ہیں ان کا حکومت سنگھ کے کردار سے کوئی تعلق نہیں۔ حکومت سنگھ اپنی بیوی سے غیر مطمئن ہے۔ وہ باہر شراب پیتا ہے اور گھر سے بے پروا رہتا ہے لیکن پھر وہ گھر کا ہو کر رہ جاتا ہے کیونکہ اس کی بیوی اس کی طرف ملتفت ہوتی ہے اور شوہر کو گھر میں رکھنے کے لیے اس کے ساتھ شراب پیتی ہے۔ شوہر کو اپنانے کی تھیم بیدی کی ''ایک چادر میلی سی'' اور ''اپنے دُکھ مجھے دے دو'' میں بھی بیان ہوئی ہے۔ رام لعل کے افسانہ میں اور بیدی کے افسانہ میں زمین آسمان کا فرق ہے۔

رام لعل کی اکثر کہانیاں Over Written ہیں۔ ''گزرتے لمحوں کی چاپ'' ''کمپلینٹ بک''، ''باس کی بیٹی'' غیر ضروری طوالت کا شکار ہو گئی ہیں۔ ان میں کاٹ چھانٹ کی جاتی تو وہ Pointed بن سکتی تھیں۔ ان میں حشو و زوائد کی بھرمار سے کہانی کی رفتار بھی سست پڑ گئی ہے۔ رام لعل مقبول عام لکھنے والوں کی طرح پلاٹ کو پیچ دیتے ہیں، اور کردار اور کہانی کے عمل میں توازن برقرار نہیں رکھ سکتے۔ حادثات، سانحات اور اتفاقات سے لدا ہوا پلاٹ کسی نکتہ کو بیان کرنے کی بجائے یعنی نکتہ آفریں بننے کی بجائے واقعات کو ایک سلسلے میں پرونے کا ادنیٰ کام کرتا رہتا ہے۔ جس قسم کے پیچیدہ پلاٹ سے رام لعل کو رغبت رہی ہے اسے فکشن عرصہ ہوا ترک کر چکا ہے۔ ایسے ڈھلے ڈھلائے پلاٹ اب سراغ رسانی کے قصوں یا بیسٹ سیلرز میں نظر آتے ہیں۔ فکشن میں جدید قاری کی دلچسپی کے مراکز پلاٹ سے ہٹ کر دوسرے عناصر بن گئے ہیں۔ بل کھاتا پیچیدہ پلاٹ نہیں، بلکہ ڈھیلا پلاٹ جدید افسانہ کا پسندیدہ عنصر ہے کیونکہ وہ فنکار کو کردار نگاری اور واقعات نگاری کے زیادہ مواقع فراہم کرتا ہے۔ رام لعل کے پلاٹ میں حادثات کی فراوانی ہے۔ مشکل سچویشن سے آسانی سے نکل جانے کے لیے وہ اتفاقات سے کام لیتے ہیں۔ یہ سب باتیں مل جل کر تفریحی افسانوں کو وقت گزاری کا مشغلہ بناتی ہیں۔ لیکن رام لعل تفریحی افسانہ نگار نہیں ہیں۔ اگر ہوتے تو میرے پاس اتنا فالتو وقت نہیں ہے کہ ان پر غارت کرتا۔ وہ ایک سنجیدہ لکھنے والے ہیں اور افسانوں سے وہی کام

لینا چاہتے ہیں جو بڑے فنکاروں نے لیا ہے۔ اسی لیے وہ اپنے افسانوں کے لیے ایسی تھیم پسند کرتے ہیں جو سماجی، اخلاقی اور نفسیاتی اعتبار سے معنی خیز ہو لیکن مشکل یہ ہوتی ہے کہ ایسی تھیم کو برتنے کے لیے اعلیٰ سوفسطائی تکنیک کے بجائے وہ تفریحی ادب کی پیچیدہ پلاٹ والی تکنیک اور سپاٹ بیانیہ کا استعمال کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ کہانی نہ تو دلچسپ رہتی ہے نہ سنجیدہ۔ وہ ایک خراب لکھی ہوئی کہانی کی مانند غیر دلچسپ اور اُلجھی ہوئی بن جاتی ہے۔ اس کی عبرتناک مثال ''گذرتے لمحوں کی چاپ'' کے افسانے ہیں۔ آٹھوں طویل مختصر افسانوں کا یہ مجموعہ ۱۹۷۴ء میں شائع ہوا۔ افراط و تفریط سے رام لعل مختصر افسانوں میں بھی مشکل سے بچتے ہیں۔ لیکن افسانہ جب طویل ہو تو رام لعل افراط و تفریط پر قناعت نہیں کرتے۔ شتر بے مہار کی سواری کرتے ہیں۔ تکنیک پر قابو نہ ہونے کی وجہ سے مجرد خیالات کی واقعاتی تجسیم کے بجائے تقریری مکالمے اور ڈائری اور خطوط کے اوراق جن میں خیالات براہِ راست پیش کیے جاسکتے ہیں سامنے آتے ہیں۔ ''کمپلینٹ بک'' ایک ایسا ہی افسانہ ہے۔ تھیم بہت اچھی ہے اور المیہ کو چھوتی ہے لیکن خراب تکنیک اور حشو و زوائد نے غارت کردی ہے۔ اس میں ڈاکٹر ریاض کی کہانی ہے جو اپنی بیوی اور بچہ سے شدید محبت کرتا ہے اور نہایت نیک آدمی ہے۔ لیکن بیوی پر ماں کا اتنا گہرا اثر ہے اور وہ اس سے دبی ہوئی ہے کہ اس کے چڑھانے پر ڈاکٹر ریاض کی زندگی کو گوناگوں پریشانیوں میں مبتلا کرنے کے بعد اس سے علیحدگی اختیار کرلیتی ہے۔ یہ گھریلو تھیم گہری نفسیاتی حقیقت نگاری کی متقاضی ہے جو رام لعل نہیں دے سکے۔ ایک معنی میں دیکھیے تو افسانہ کے عمل کا مقام ڈاکٹر ریاض کا دواخانہ نہیں بلکہ ان کی ساس کا گھر ہونا چاہیے جہاں ان کی بیوی رہتی ہے اور اپنی ماں کے خراب اثرات کے تحت اپنی، شوہر کی اور اپنے بیٹے کی زندگی تباہ کردیتی ہے۔ ڈراما اس گھر میں ہوتا تو کرداروں کے نقوش واضح ہوتے۔ ان کے نفسیاتی پہلو سامنے آتے لیکن جیسا کہ میں بتاچکا ہوں رام لعل پیچیدہ پچویشن سے پہلو بچاتے ہیں۔ وہ ڈاکٹر ریاض کے دواخانے اور ڈاکٹر ریاض کی کہانی سناتے ہیں۔ لیکن ڈاکٹر ریاض تو المناک واقعات کا شروع کرنے والا نہیں، محض ان کا صیدِ زبوں ہے۔ واقعات کو حرکت میں لانے والے تو اس کی بیوی اور بیوی کی ماں ہے۔ اور یہ دونوں پس منظر میں رہتے ہیں۔ کہانی ڈاکٹر ریاض کی بپتا بن جاتی ہے۔ بیوی کا ڈراما نہیں بن پاتی۔ اسی سبب ماں کی فطرت کی کمینگی

اور بیوی کی مجبوری سے بھی ہم واقف نہیں ہو پاتے۔ پریم چند اس تھیم کو چھوتے تو اسے شاہکار بنا دیتے کیونکہ وہ انسان کی فطری خباثت کو بیان کرنے کی حدود سے واقف تھے اور جانتے تھے کہ کہانی کی اپنی ایک لکشمن ریکھا ہوتی ہے جس کو عبور کرنے کے بعد کردار اپنی بنیادی انسانیت تک کھو دیتے ہیں اور غیر انسانی بن جاتے ہیں۔ اسی لیے پریم چند کرداروں کے دل کو بدل دیتے ہیں تاکہ وہ اپنی انسانیت برقرار رکھیں۔ یہ المیہ سے مختلف رویہ ہے، لیکن پریم چند کو المیہ میں دلچسپی نہیں تھی۔ اسی لیے وہ اپنی کہانی کو کبھی المیہ کے خطوط پر رواں نہیں کرتے۔ رام لعل کرتے ہیں لیکن انجن چلانا آتا نہیں اس لیے گاڑی پٹری سے اُتر جاتی ہے۔

یہی حال ''باس کی بیٹی'' کا ہے۔ اس میں ذاتی تعلقات اور ہندو مسلم تعلقات کی تھیم متوازی چلتی ہے۔ کیا آپ اس لڑکی سے محبت کر سکتے ہیں جو دوسرے فرقے سے نفرت کرتی ہو؟ اس بات کا جواب محبت اور نفرت کی گہرائیوں میں ڈوب کر ہی دیا جا سکتا ہے۔ لیکن افسانہ میں نفرت و محبت دونوں جذبات سطحی ہیں۔ لڑکی کو مسلمانوں سے نفرت نہیں، ان کے خلاف تھوڑا بہت تعصب ہے جو وقت گزرنے کے بعد ختم ہو جاتا ہے اور بالآخر وہ ایک مسلمان جج سے شادی کر لیتی ہے۔ افسانہ کے واحد متکلم صاحب کو اسی بات پر حیرت ہے کہ لڑکی میں یہ تبدیلی کیسے آئی۔ قاری بھی یہی سوال پوچھتا ہے۔ رام لعل کے پاس اس سوال کا جواب نہیں۔ پریم چند ہوتے تو جواب دیتے کہ دل کی تبدیلی ان کا بنیادی اخلاقی رویہ تھا۔ وہ لڑکی کو ایک ایسی ناگزیر سچویشن سے دوچار کرتے کہ اپنی بنیادی انسانیت کو برقرار رکھنے کے لیے اسے یا تو مسلمان سے شادی کرنا ناگزیر ہو جاتا یا کم از کم تعصب کی گرد کو دھو کر ایک نئے انسان کی صورت میں نمودار ہونا فطری عمل ٹھہرتا۔ ذاتی تعلقات ہوں یا سماجی تعلقات، رام لعل دل کی گہرائیوں میں نہیں جھانکتے۔ پریم چند بتاتے تھے کہ آدمی کیوں بدل جاتا ہے۔ رام لعل بتاتے ہیں کہ آدمی بدل جاتا ہے لیکن کیوں کا جواب ان کے افسانہ میں نہیں ملتا۔

جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں کہ اگر رام لعل کی تمام تر افسانہ نگاری ایسی ہی کمزوریوں اور نقائص کی حامل ہوتی جن کا میں نے اوپر ذکر کیا ہے تو میں ان پر یہ مضمون نہ لکھتا اور انھیں ایک معمولی تفریح پسند یا مقبولِ عام افسانہ نگار سمجھ کر یکسر نظرانداز کر دیتا۔ لیکن رام لعل نے بعض بہت اچھی کہانیاں لکھی ہیں جن پر اردو افسانہ بجا طور پر فخر

کر سکتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ اگر رام لعل کی کمزوریاں ان کے ابتدائی افسانوں میں ہی نظر آتیں، تو تنقیدی کشادہ جبینی کا تقاضا تھا کہ انھیں نو مشق افسانہ نگار کے تربیتی دَور کی فطری لغزشوں کے طور پر نظر انداز کیا جاتا۔ صرف ان کے اچھے افسانوں سے سروکار رکھا جاتا، لیکن ایسا نہیں ہے۔ یہ کمزوریاں ان کی پختہ دَور کی کہانیوں میں بھی عود کر آئی ہیں۔ اور ان کی پرچھائیوں نے بعض بہت اچھی کہانیوں کو بھی داغدار بنایا ہے۔ رام لعل کی افسانہ نگاری اس قدر نا قابلِ پیش بینی رہی ہے کہ کوئی نہیں کہہ سکتا کہ وہ کب خراب کہانی لکھ بیٹھیں۔ وہ جتنے شوق سے اچھی کہانیاں لکھتے ہیں اتنے ہی شغف سے بری کہانیاں بھی لکھتے ہیں۔ اگر وہ سادہ لوح فنکار ہوتے تو بات دوسری تھی۔ لیکن ان کی ڈائری، ان کے تبصروں اور ادھر اُدھر لکھے گئے مضامین سے پتہ چلتا ہے کہ وہ ادب اور آرٹ کے مسائل کو سمجھتے ہیں اور تنقیدی بصیرت سے یکسر محروم نہیں۔ پھر افسانہ نگاری میں ایسی شتر گربگی کا سبب سوائے اس کے کوئی نظر نہیں آتا کہ وہ کہانیاں لکھنا چاہتے ہیں اور نہیں جانتے کہ کہانی اچھی بنے گی یا بری اور لکھنے کے بعد جاننا بھی نہیں چاہتے کہ کہانی اچھی بنی ہے یا بری۔ اور یہ فیصلہ وہ اپنے نقادوں اور قارئین پر چھوڑ دیتے ہیں۔ وہ ان لکھنے والوں میں سے ہیں جنھیں اپنی ہر تحریر عزیز ہوتی ہے۔ وہ اسے تلف کرنے کی بجائے اس کے ذریعہ اور اس کے سبب خود تباہ ہو جانا پسند کرتے ہیں۔

نت نئی کہانیوں کی ایجاد کے معاملہ میں رام لعل کا ذہن اس قدر خلاّق اور زرخیز ہے کہ سوائے پریم چند کے ان کا مقابلہ کسی اور افسانہ نگار سے ممکن نہیں۔ کہانیوں اور انوکھی اور اچھوتی تھیم کے معاملہ میں ان کا تخیل جیسی قوّتِ ایجاد سے کام لیتا ہے، اگر ان کی فنکارانہ Tretment میں بھی وہ ایسی ہی بصیرت اور سلیقہ مندی سے کام لیتا تو رام لعل بلا شبہ اردو کے دوسرے پریم چند ہوتے اور بیدی، عصمت اور منٹو کی بلندیوں کو چھونے لگتے۔ بصورتِ موجودہ رام لعل عبرتناک مثال ہیں ان لکھنے والوں کے لیے جو فنکاری کی جگر کاوی اور اپنے جوہر کو نکھارنے کے ذہین اور باشعور عمل سے اغماض برتتے ہیں۔ خام فنکاری اچھی سے اچھی تھیم کے ساتھ کیا سلوک کرتی ہے اور اعلیٰ فنکاری سے معمولی تھیم بھی کہاں سے کہاں پہنچ جاتی ہے۔ اس کو سمجھنے کے لیے رام لعل کے اچھے برے دونوں قسم کے افسانوں پر تجزیاتی نظر ڈالنا ضروری ہے۔

''اُکھڑے ہوئے لوگ'' رام لعل کے چودہ افسانوں کا مجموعہ ہے جو ۱۹۷۳ء میں

شائع ہوا۔ اس میں بعض بہت اچھے اور بعض بہت ناکام افسانے ہیں۔ مثلاً "کار جین" کی تھیم اچھی تھی اور کہانی بھی بہت سلیقہ سے لکھی ہوئی ہے لیکن اسے میلوڈرامائی بنا کر سب خوبیوں پر پانی پھیر دیا ہے۔ نکی سپرنا ایک آوارہ اور بد چلن لڑکی کے طور پر مشہور ہے۔ کہانی کے واحد متکلم کے ساتھ رہتی ہے جو کسی بھی نوع کی تادیب اور احتساب کے بغیر نکی کی بد چلنیوں کو برداشت کرتا ہے۔ وہ ایک بہت ہی بھلا آدمی ہے لیکن نامرد ہے۔ رام لعل نے اسے نامرد بنا کر خیر و شر کی کشمکش کا شروع سے خاتمہ کر دیا ہے۔ دنیا میں نکی سپرنا نے شر اور ہوس رانی کی ایسی حکمرانی دیکھی ہے کہ وہ نیک واحد متکلم کو دودھ میں زہر ملا کر مار ڈالنا چاہتی ہے کیونکہ وہ سمجھتی ہے کہ ایسے فرشتہ خصلت آدمی کو ایسی ناپاک دُنیا میں نہیں جینا چاہیے، جو پاپیوں سے بھری ہوئی ہے۔ یہ دودھ وہ فوجی افسر پی لیتا ہے جس کی نکی سپرنا رکھیل ہے۔ نکی کو سزا ہو جاتی ہے اور واحد متکلم اس کے بچہ کی دیکھ بھال کرتا ہے۔ یہ تھیٹریکلزم ہے۔ منٹو آوارہ عورت اور آوارہ مرد دونوں کو ناعورت یا ستم زدہ عورت یا نامرد یا نیک عادت مرد بنائے بغیر دونوں کو آوارہ ہی رکھ کر اُن کی بنیادی انسانی شرافت کو اُبھار سکتا ہے۔ رام لعل زندگی کی اس بصیرت سے محروم رہ جاتے ہیں کیونکہ کرداروں پر دھیان مرکوز کرنے کی بجائے وہ کہانی کو میلوڈرامائی بنانے میں کشش محسوس کرتے ہیں لیکن یہ افسانہ اتنا معمولی نہیں جتنا کہ "آخری خواہش"۔ وجہ یہ ہے کہ "آخری خواہش" میں رام لعل نے میلوڈرامائی پلاٹ پر کردار قربان کر دیے ہیں۔ کہانی کا واحد متکلم جیلر ہے۔ اس کا ایک بہت ہی گہرا دوست سلوجا اس سے ملنے آتا ہے اور باتوں باتوں میں جیلر کی بیوی کا نتا کو بتاتا ہے کہ وہ اور جیلر دونوں اتنے گہرے دوست ہیں کہ انھوں نے محبت بھی کی تو ایک ہی لڑکی سے کی جو اَب اس دنیا میں نہیں ہے۔ پھر سلوجا جیلر کے ساتھ جیل دیکھنے جاتا ہے۔ رام لعل کی تکنیک کی ایک کمزوری یہ ہے کہ وہ حقیقت نگاری کا التباس پیدا کرنے کی خاطر ان تفصیلات کا ڈھیر لگا دیتے ہیں جن کا مرکزی کہانی سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ یہاں مختلف قیدیوں کے حالات اور وارداتوں کا بیان ایسا ہی ہے۔ افسانہ کے دوران ان سے کوفت ہوتی ہے اور بعد میں قاری انھیں فراموش کر دیتا ہے۔ جیل میں گھومتے گھومتے بالآخر وہ اس مقام پر آتے ہیں جہاں قیدیوں کو پھانسی دی جاتی ہے۔ یہاں رام لعل واقعات کو بہت ہی ناگوار ڈھنگ سے Stage Manage کرتے ہیں اور کسی نہ کسی طرح سلوجا کو پھانسی کے تختہ

پر پہنچا دیتے ہیں۔ وہ گلے میں پھانسی کا پھندا ڈال لیتا ہے۔ اس کا دوست جیلر ہینڈل پر ہاتھ رکھ کر مذاق ہی مذاق میں سلوجا سے پوچھتا ہے۔ ''تمھاری آخری خواہش کیا ہے۔'' اس موقع پر سلوجا اپنے ایک جرم کا اعتراف کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ جس لڑکی ''روشنی'' سے وہ دونوں کالج کے زمانہ میں محبت کرتے تھے اسے اپنا بنانے کی خاطر اُس نے روشنی کو دھمکی دی تھی کہ وہ کمار، یعنی جیلر کو راستے سے ہٹانے کی خاطر ٹرین سے دھکا دے کر مار ڈالے گا۔ روشنی سخت سردی اور بارش میں سلوجا کے مکان پر اسے اس حرکت سے باز رکھنے جاتی ہے لیکن سلوجا مکان کا دروازہ نہیں کھولتا۔ روشنی نمونیا میں گرفتار ہو کر مر جاتی ہے۔ یہی سلوجا کا جرم ہے۔ وہ کہتا ہے پھانسی کا ہینڈل ہلا دو۔ لیکن کمار اسے گھر لے جاتا ہے۔ دوسرے روز سلوجا کمرے میں چھت کے پنکھے سے گلے میں پھانسی ڈالے لٹکا ملتا ہے۔ یہ پلاٹ کی کہانی ہے جو کرداروں اور ان کی شخصی نفسیات کو اُبھرنے نہیں دیتی۔ محبت میں جب کوئی کردار ارتکابِ جرم کی سرحد کو چھونے لگے تو پھر پلاٹ میں کردار کی شخصیت، اس کے اعمال اور اخلاقی رویے توجہ طلب ہوتے ہیں۔ احساسِ جرم و کفارہ جرم کی کہانیاں کردار کو مرکز میں رکھ کر لکھی جاتی ہیں۔ اچھا افسانہ نگار کردار کو پھانسی کے تختہ پر چڑھانے کی Gimmick کو سنسنی خیز لکھنے والوں کے لیے چھوڑ دیتا ہے اور خود اس جہنم زار کا تماشائی بنتا ہے جو کردار کے اندرون میں کھولتا ہے۔ جرم و گناہ کا بار کردار ہی اُٹھا سکتا ہے۔

''ننھا خدا'' خوبصورتی سے لکھی ہوئی ایک کہانی ہے جو حقیقت نگاری سے شروع ہو کر گو تھک کا مافوق الفطری حسن پیدا کر لیتی ہے۔ بیلو کی ماں کو بچہ ہونے والا ہے اور بیلو اور اس کا چھوٹا بھائی اور واحد متکلم جو ایک بچہ ہے اور پڑوس میں رہتا ہے چھت پر جمع ہو کر کھسر پسر اور تاک جھانک کرتے ہیں۔ یہاں تک تو کہانی منٹو کی یاد دلاتی ہے۔ پھر واحد متکلم بریلی سے اپنے ماموں کے ساتھ دہلی چلا جاتا ہے اور محبت میں گرفتار بیلو اسے بے شمار خط لکھتی ہے لیکن لڑکا کوئی جواب نہیں دیتا۔ مدت مدید کے بعد وہ واپس بریلی آتا ہے اور چھت سے ہوتا ہوا بیلو کے گھر جاتا ہے۔ گھر اُجاڑ پڑا ہے لیکن بیلو اندر ویران کمرے میں بیٹھی خط لکھ رہی ہے۔ نیچے سے خوف زدہ ماں باپ آواز دے کر لڑکے کو بلاتے ہیں۔ جب وہ نیچے آتا ہے تو لڑکے کو بتاتے ہیں کہ عرصہ ہوا بیلو پاگل ہو کر مر گئی۔ کہانی کا حسن عشقِ رائگاں کو فوق الفطری ہیبت میں قبول کرنے میں ہے۔

''سٹوڈنٹس'' میں ریلوے کے اَدھیڑ عمر کے کرمچاری ڈپارٹمنٹل امتحان دینے کے لیے جمع ہوئے ہیں۔ ہوسٹل اور میس میں ان کا ساتھ ایک نوجوان افسر سے رہتا ہے جس سے ان کا رشتہ رشک و حسد کا ہے۔ کھانے کے کمرے میں افسر کو جو خصوصی مراعات حاصل ہیں اسے دیکھ کر یہ کرمچاری جلتے اور بُھنتے ہیں۔ لیکن جب ان کے امتحان کا وقت قریب ہوتا ہے اور ناشتہ تیار نہیں ہوتا اور ان کے دیر ہو جانے کا اندیشہ ہوتا ہے تو یہی افسر اُن کا ناشتہ تیار کرا کر، اپنی نیک خواہشات کے ساتھ انھیں امتحان کے لیے روانہ کرتا ہے۔ یہاں خلق و خوش اخلاقی شِیر و شکر ہیں اور نفاست اطوار دکھاوا نہیں بلکہ نیک نفسی کا مظہر ہے۔ شریفانہ رویہ اپنی قدر رکھتا ہے اور رشک و حسد سے سوائے تکدّر کے کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ اس نکتہ کو افسانہ احسن طریقہ سے بروے کار لاتا ہے لیکن ادھیڑ عمر کے کلرکوں کے دوبارہ طالب علمانہ حالات میں داخلہ سے جو نفسیاتی، جذباتی اور مضحکہ خیز مسائل پیدا ہوتے ہیں ان کا ادراک معقول حسِ ظرافت کے بغیر ممکن نہیں، اور رام لعل میں اس کی کمی ہے۔ بیدی اور منٹو کی بات چھوڑیے، پریم چند بھی ہوتے تو ہر کلرک کا ایسا خاکہ اُڑاتے کہ یادگار کردار بن جاتا۔ ہم لوگ کلب، میس اور ڈنر پارٹی کا فکشن میں وہ استعمال نہیں کرپاتے جو مغرب میں ناول کو طربیہ اطوار بناتا ہے۔ رام لعل اور دوسرے افسانہ نگاروں کے یہاں شادی بیاہ اور دوسرے ہنگاموں کا ذکر ہے لیکن ایسی پارٹیوں کا ذکر نہیں جہاں نئے اور پرانے تعلقات آشنا کم آشنا اور نا آشنا، بھولے اور کائیاں، شریف اور آوارہ، مقطع اور ہنسوڑ، غرض کہ بھانت بھانت کے کرداروں کے پر تکلف، بے تکلف اور تکلیف دہ رشتوں سے ناول اور افسانوں کی Tense لیکن دلچسپ اور خوش طبع فضا تیار ہوتی ہے۔ اس کمی سے ہمارے مکالمات بھی جلا نہیں پاسکے۔ میرا مقصد فنکارانہ کوتاہی کی نشاندہی نہیں بلکہ ان مخصوص سماجی حالات کی طرف اشارہ کرنا ہے جن کے فرق سے سماجی اختلاط کی نوعیت بدل جاتی ہے۔ ناول بورژوا تمدّن کا عطیہ ہے جس کی بنیاد فرد کی انفرادیت ہے۔ ہمارے سماجی ہنگامے اجتماعی نوعیت کے حامل ہوتے ہیں جس میں کوئی فرد اپنی انفرادیت برقرار نہیں رکھ سکتا۔ مردوں کی محفل الگ ہوتی ہے اور عموماً بے تکلف دوستوں پر مبنی بے تکلف گفتگو دلچسپ اور شوخ ہو سکتی ہے لیکن ڈرامائی نہیں کہ ڈراما ذہنی اور جذباتی تصادم سے جنم لیتا ہے۔ رام لعل کے زیرِ بحث افسانہ میں کرمچاریوں کی گفتگو بے رنگ و بے آہنگ

ہے۔ افسانہ دلچسپ موضوع کو پیش کرتا ہے لیکن اس کے بہت سے خانے اور بہت سی تفصیلات شوخ رنگوں کے فقدان کی وجہ سے غیر اطمینانی پیدا کرتی ہیں۔

اس مجموعہ کی بہترین کہانیاں ہیں۔ "اُکھڑے ہوئے لوگ"، "چاپ"، "تلاشِ گمشدہ"، "رسٹ واچ"، "بن باس"، "بھیڑ اور بھیڑ" —— ان میں رام لعل کا آرٹ اپنی بلندیوں کو چھوتا نظر آتا ہے۔

رام لعل سادہ لوح افسانہ نگار نظر آتے ہیں لیکن فی الحقیقت ایسا نہیں ہے۔ ان کی حقیقت نگاری، جذباتیت، آدرش پسندی، اور کلبیت کے مقامات سے محفوظ گزر جاتی ہے اور وہ ایک پختہ مغز فنکار کے طور پر زندگی کے وسیع کینوس کا احاطہ کرنے میں کامیاب رہتے ہیں۔ "بن باس' میں جب جہیز مناسب نہ ملنے پر بارات واپس لوٹ جاتی ہے تو لڑکی کے باپ کا دوست اپنے لڑکے کو دولہا بنا کر بٹھا دیتا ہے۔ یہ آئیڈیلزم ہے لیکن یہ واقعہ کہانی کا محض ایک جزو ہے۔ رام لعل آگے بڑھتے ہیں۔ یہ شادی کامیاب نہیں ہوتی۔ لڑکی وجے سوری جس نے شوہر کو خوش رکھنے کی ہر کوشش کی تھی، اب آخری کوشش بھی کرتی ہے اور اپنا مذہب تبدیل کر کے شاہدہ بن جاتی ہے اور شوہر کے لیے طلاق کا مسئلہ آسان کر دیتی ہے۔ لڑکا دوسری شادی کرتا ہے، وہ بھی کامیاب نہیں ہوتی۔ وہ شاہدہ سے ہوٹل میں ملتا ہے اور اپنے دُکھڑے روتا ہے۔ بالآخر وہ وجے سے عبداللطیف بن جاتا ہے۔ دائرہ مکمل ہو جاتا ہے اور دونوں شادی، طلاق اور تبدیلِ مذہب کا بڑا چکر کاٹنے کے بعد پھر جہاں سے چلے تھے وہیں سے ایک نیا سفر شروع کرتے ہیں۔ طلاق کے لیے مذہب کی تبدیلی کا موٹف خوب فنکارانہ طریقہ پر استعمال ہوا ہے۔ افسانہ کی خوبی یہ ہے کہ میاں بیوی کے جھگڑے کو تھیٹریکل بننے نہیں دیا۔ بیاہتا زندگی کی تلخیوں کو اُبھارنے کے لیے رام لعل اپنے افسانوں میں اخلاقی بے راہ روی، جنسی کج روی یا تشنگی کا سہارا لیے بغیر سیدھے سادے گھریلو واقعات سے زبردست ڈرامائی کام نکالتے ہیں۔ زندگی کی اکثر چھوٹی بڑی اُلجھنیں، مزاج کے اختلاف، قوتِ برداشت کی کمی، ناپختہ ذہن کے احمقانہ رویوں اور عقل پر جذبہ کے غلبہ کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ رام لعل یہ بات اتنی ہی اچھی طرح جانتے ہیں جتنی کہ پریم چند جانتے تھے لیکن رام لعل پریم چند کے برعکس اصلاح پسندی کو بالائے طاق رکھ کر انسانی صورتِ حال کو کبھی تو رواقی اور کبھی خوش طبعانہ معروضیت سے قبول کرنے کا حوصلہ رکھتے ہیں۔ یہ اور بات

ہے کہ منٹو اور بیدی کی طرح وہ صورتِ حال کی قبولیت کے بعد ایک نئے عرفان اور نئی اخلاقیات کی طرف پیش قدمی کرتے نظر نہ آئیں۔ ان کا افسانہ ''اُکھڑے ہوئے لوگ'' جو بہت ہی خوبصورت ہے میرے نکتہ کی وضاحت کے لیے پیش کیا جا سکتا ہے۔ چنڈی گڑھ میں ایک بیاہتا جوڑا ازدواجی زندگی کی مشکلات میں مبتلا ہے۔ جوڑا متوسط طبقے سے تعلق رکھتا ہے اور نوجوان ہے۔ لڑکا، جو کافی سلجھا ہوا ہے، ایک اور عورت کو داشتہ بنائے ہوئے ہے۔ لڑکی بدمزاج نہیں ہے لیکن بچپن کی خودسری اور ضدی پن کو ابھی تک عقل پختہ کی نگرانی نصیب نہیں ہوئی۔ لڑکی کی ماں ان کا جھگڑا چکانے چنڈی گڑھ آتی ہے، لیکن وہ مسائل حل نہیں کرپاتی۔ لڑکی ایک موقع پر جب کہ ماں داماد کی انگلی کی کھینچ نکال رہی تھی بگڑ جاتی ہے اور ماں گھر چھوڑ کر چلی جاتی ہے۔ رات کہاں بتائے؟ لڑکا اسے اپنی داشتہ کے گھر لے جاتا ہے۔ وہ رات وہیں رہتی ہے۔ علی الصبح اسٹیشن جانے کے لیے روانہ ہوتی ہے لیکن اپنی لڑکی کے گھر نظر ڈالتی ہوئی جاتی ہے۔ گھر کے دالان میں ٹوٹی ہوئی چیزوں کا ڈھیر ہے۔ رات لڑکی نے یقیناً بڑا اودھم مچایا ہوگا لیکن اندر خواب گاہ میں دونوں میاں بیوی ایک دوسرے سے چمٹے ہوئے گہری نیند سو رہے ہیں۔ ماں واپس لوٹ جاتی ہے۔ رام لعل نے کہانی قابل تعریف فنکارانہ نفاست سے لکھی ہے۔ عنوان بھی بالکل موزوں ہے۔ ''اُکھڑے ہوئے لوگ'' اُکھڑے ہی رہتے ہیں۔ جب تک دونوں ایک دوسرے کو چمٹ کر سو رہے ہیں فتنہ بھی سو رہا ہے۔ بیدار ہوتے ہی جاگ اُٹھے گا۔ جنس جذباتی مسائل کا حل نہیں بلکہ ان سے گریز ہے۔ جذباتی مسائل کا تعلق شخصیت سے ہے اور شخصیت کی پہچان جنسی ملاپ میں نہیں کہ اس حمام میں سب ننگے ہوتے ہیں بلکہ روزمرّہ کی عملی زندگی میں ہے۔ ایک جذباتی گانٹھ ہے جو اس بیاہتا جوڑے کی زندگی میں پیدا ہوگئی ہے اور اسے جنس کے ناخن سے کھولا نہیں جا سکتا۔ اس میں شک نہیں کہ زندگی کے بہت سے مسائل جہاں ہوتے ہیں وہیں رہتے ہیں اور اتنا بتادینا بھی فنکار کا معمولی کارنامہ نہیں، لیکن حقیقت کا ایک ایسا عرفان جو نئی انسانی تفہیم کا در کشادہ کرتا ہو جینئس کی علامت ہے۔ ناول کے مقابلہ میں مختصر افسانہ کی یہی خصوصیت ہے کہ وہ باڑھ پر آئی ہوئی ندی کا تماشہ دیکھتا ہے۔ ناول میں سورج پھر طلوع ہوتا ہے اور ندی اپنی تمام کثافت کے ساتھ پھر نشیب و فراز سے گزرتی ہے اور نیا موڑ لیتی ہے۔

''چاپ'' کافکا کے طرز کی رُوح فرسا کہانی ہے۔ اگر وہ کافکا کی علامتی معنویت پیدا کر لیتی تو اردو کے شاہکار افسانوں میں شمار ہوتی۔ بصورت موجودہ بھی وہ کم قابلِ تعریف نہیں۔ رام لعل کا کہانی کہنے کا آرٹ یہاں اپنے شباب پر ہے۔ یہ اُس آدمی کی کہانی ہے جو گھر میں خزانہ کھودنے کے لیے گھڑا کھودتا ہے اور بالآخر اسی میں دب کر رہ جاتا ہے۔ اندر مٹی کے ڈھیر کے نیچے پڑا ہوا وہ اوپر فرش سے آتی ہوئی اپنی بیوی اور ایک دوسرے مرد کے قدموں کی چاپ سنتا ہے۔

''بھیڑ اور بھیڑ'' اور ''ریسٹ واچ'' انوکھے موضوعات پر قابلِ فخر کہانیاں ہیں۔ ان کہانیوں مکے بیان، اسلوب اور تکنیک میں رام لعل ایک منجھے ہوئے فنکار کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ ''ریسٹ واچ'' میں رام لعل نے ایک ہی کردار کو مرکز میں رکھ کر اس کی جذباتی کشمکش، شادی کے ہنگاموں اور دوسرے کرداروں کے ذہنی خلجان، ڈرامائی واقعات، حال اور ماضی کے تجربات کا ایسا خوبصورت فیوژن پیش کیا ہے کہ قاری عش عش کر اُٹھتا ہے۔ اس میں ایک ایسی لڑکی کی کہانی ہے جو دلہن بنی ہوئی ہے لیکن ایک ایسے لڑکے کی جس کے ادھیڑ عمر کے بیرسٹر باپ نے اسے ایک بار بس اسٹینڈ سے اپنی کار میں لفٹ دی تھی، اس کے ارادے بالکل نیک نہیں تھے، لیکن وہ چھٹا ہوا بدمعاش بھی نہیں تھا۔ اس نے دست درازی نہیں کی لیکن لڑکی کو راغب کرنے کی ضرور کوشش کی۔ اس کا ہاتھ ہاتھ میں لے کر اسے ایک اچھی رسٹ واچ دینے کا منصوبہ بنایا لیکن لڑکی خوف زدہ ہو کر ایک بہانہ بنا کر کار سے اُتر گئی، اور پھر واپس نہیں آئی۔ شادی کے بعد گھر صاف کرتے ہوئے بیرسٹر کی کتابوں کے پیچھے سے اُسے اتفاقاً رسٹ واچ ہاتھ آئی۔ شاید بیرسٹر نے اس گمان پر کہ لڑکی دوسرے روز بھی بس اسٹینڈ پر کھڑی مل جائے، گھڑی خرید لی ہوگی۔ جب بیرسٹر کے لڑکے نے لڑکی سے بات پکّی کی تو بیرسٹر نے بہت مخالفت کی، لیکن اس کی ایک نہ چلی۔ شادی ہوئی، لیکن ابھی تک باپ لڑکی کو بدھائی دینے نہیں آیا۔ آخر لڑکی خود اس کے پاس جاتی ہے اور چرنوں میں سر جھکا دیتی ہے اور کہتی ہے، انسان غلطی کا پُتلا ہے۔ میں نے آپ کو معاف کر دیا، لیکن بیرسٹر حرکتِ قلب بند ہو جانے سے مر گیا ہوتا ہے۔ جہاں تک عورت کا تعلق ہے رام لعل اپنے افسانوں میں پریم چند اور بیدی کا نہایت خوبصورت امتزاج پیش کرتے ہیں۔ عورت جو ہمیشہ مرد کے شکنجہ کی زد میں رہتی ہے، دھرتی کا پھیلاؤ، نرمی اور سختی رکھتی

ہے، مرد تو اژدھنگار ہا ہی ہے۔ عورت کے سنبھالے ہی سنبھلتا ہے اور سنبھل سنبھل کر بھی پھسلتا ہے، تو عورت ہی پر۔ یہ افسانہ اتنا خوبصورت ہے کہ بیرسٹر کی ناگہانی موت بھی ناگوار نہیں گزرتی۔ حالانکہ رام لعل کی یہ کمزوری رہی ہے کہ اکثر مشکل سچویشن سے نکلنے کے لیے وہ ناگہانی موت کا ضرورت سے زیادہ استعمال کرتے ہیں۔ جب وہ افسانہ لکھنے روانہ ہوتے ہیں تو کان پر قلم، سر پر جبریل اور کندھوں پر ملک الموت سوار ہوتے ہیں۔ میں سوچتا ہوں بیدی بیرسٹر کو نہ مارتا۔ ستم ظریف زندگی کا کھیل جاری رہتا۔ سوفکلس بھی یوڈی پس کو کولونس بھیجتا ہے نا۔ اندھے یوڈی پس کے ہاتھ انہی دو لڑکیوں کے کندھوں پر ہیں جو بیٹے اور ماں کے اختلاط کی نشانیاں ہیں۔ المیہ کا ہیرو خودکشی نہیں کرتا۔ اسی وقت مرتا ہے جب اس کی موت سے دنیا ایک نیا توازن پیدا کرتی ہے۔ بیرسٹر اگر نہ مرتا تو — یہ وہ سوال ہے جس پر رام لعل اگر غور کرتے تو اخلاقی لغزشوں کے جہنم زار میں تپ کر کندن بننے کے کیا معنی ہیں، وہ انھیں سمجھ میں آجاتے، میں جانتا ہوں کہ یہ راستہ پریم چند کے گھر جاتا ہے لیکن بہر حال ایک راستہ ہے جو کہیں نہ کہیں جاتا تو ہے۔ موت تو ٹرمینس ہے، اسی لیے تمام مسائل کا حل اور اجزائے پریشاں کی شیرازہ بندی ہے۔ افسانہ مسئلہ کا حل نہیں ہوتا، بلکہ مسئلہ کے ساتھ جینے کے آداب سکھاتا ہے، یا جینے کا حوصلہ بخشتا ہے۔

"بھیڑ اور بھیڑ" کہانی کار رام لعل کے فن کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ معمولی واقعات کو جوڑ کر اور اتفاق کو نہایت سجل طریقہ پر کام میں لاکر انھوں نے ایک دلچسپ کہانی کا تار و پود بنایا ہے۔ رام لعل نے کہانی اس ہولے ہولے انداز سے کہی ہے اور ہر تفصیل پر ان کی نظر اس قدر مشاقانہ ہے کہ ایک سوچی سمجھی Design میں عجب برجستگی پیدا ہو گئی ہے۔ ایک عورت اور ایک مرد جو کسی زمانہ میں ایک دوسرے سے محبت کرتے تھے اور اب شادی شدہ ہیں اتفاقاً شام کو مل جاتے ہیں۔ راستے، ہوٹل ریسٹورینٹ میں بھیڑ اتنی ہے کہ انھیں کہیں جگہ نہیں ملتی اور وہ قریب اسٹیشن پر رکی ہوئی ٹرین کی ڈائننگ کار میں پناہ لیتے ہیں اور باتوں میں اس قدر مشغول ہو جاتے ہیں کہ ٹرین چلنے کا انھیں احساس تک نہیں ہوتا۔ کلکتہ سے ایک گھنٹہ کے فاصلہ پر ٹرین جب پہلی بار رُکتی ہے تو وہ اترتے ہیں۔ کلکتہ واپسی کے لیے نہ کوئی سواری ہے نہ ان کے پاس پیسے۔ دوسری ٹرین کافی دیر کے بعد ہے اور وہ تین گھنٹہ لیٹ۔ دونوں فکر مند ہیں۔ ایک اپنے شوہر کی طرف سے،

دوسرا اپنی بیوی کی طرف سے۔ بہر حال ٹرین آتی ہے، دونوں سوار ہوتے ہیں، رات بیت چکی ہے، صبح ہونے والی ہے، کلکتہ سے سات آٹھ میل کے فاصلے پر ایک چھوٹے سے اسٹیشن پر لوگوں کا ہجوم ہے جو لوکل ٹرین کے نہ آنے پر ہنگامہ مچائے ہوئے ہے۔ پتھراؤ کی تیاری ہے، پولیس آنے والی ہے۔ مرد کی سمجھ میں ایک ترکیب آتی ہے۔ وہ عورت کو سمجھاتا ہے، وہ آندولن کرنے والوں کی بھیڑ میں شامل ہو جائیں۔ ایک دو روز کی جیل ہو جائے گی۔ رات غائب رہنے کا بہانہ مل جائے گا۔

''تلاشِ گمشدہ'' اثر انگیز کہانی ہے۔ ایک ایسی عورت کی بپتا جس کے شوہر اور بچے فسادات میں مارے گئے ہیں اور جسے اپنے ایک پرانے چاہنے والے کی تلاش ہے جو اس کی زندگی کو سہارا دے سکے۔ یہ بپتا وہ واحد متکلم کو اپنے چاہنے والے کا دوست سمجھ کر سناتی ہے۔ اس کی غلط فہمی اس کی بیچارگی کو دوگنا کر دیتی ہے اور اس بیچارگی کو شدید بناتی ہے۔ ریسٹورنٹ کی شور و غل سے بھری ہوئی فضا۔ لوگ سیاست پر باتیں کرتے ہیں لیکن اس عورت کے وجود سے بالکل بے خبر ہیں جو ان کی فناتک سیاست کا شکار انھی کے بیچ اپنی دُکھ بھری کہانی ایک ایسے شناسا کو سناتی ہے جو شناسا بھی نہیں اجنبی ہے۔ اگر افسانہ میں اس تضاد کو زیادہ شدّت سے اُبھارا جاتا اور ہوٹل کے شور و غل اور عورت کی خاموش بپتا، پس منظر میں سیاسی مباحث اور پیش منظر میں سیاست کی صید زبوں انسانیت کے تضاد میں رنگ بھرا جاتا تو افسانہ کہیں سے کہیں پہنچ جاتا۔ مختصر افسانہ کا آرٹ تھیم کو چاقو کی مانند دل میں پیوست کرنے کا آرٹ ہے۔ بُھاچا قو افسانہ نگاری کے آرٹ سے عدم توجہی کی نشانی ہے۔

''گلی گلی'' (۱۹۶۰ء) میں کل پندرہ افسانے ہیں۔ ''ہسٹری شیٹر'' میں ایک نہایت ہی بداخلاق تھانیدار کو واحد متکلم بنایا گیا ہے اور یہ پہلا قدم ہی غلط ہے کہ نفرت انگیز کردار کے آدمی کو قاری بطور واحد متکلم کے اس وقت تک قبول نہیں کرسکتا۔ جب تک طنز، ظرافت (Irony) کے ذریعہ اس کی حرکات و سکنات کو ناقابلِ برداشت ہونے کے باوجود گوارا نہ بنایا جائے۔ یہ تند خو اور سفاک تھانیدار ایک عادی مجرم کی جواب سدھر گیا ہے محض شبہ کی بنا پر بڑی پٹائی کرتا ہے۔ یہاں زد و کوب قصابیت میں بدل گیا ہے اور یہ سوال پیدا کرتا ہے کہ آرٹ جو سرچشمۂ حسن و نشاط ہے کیا اس قصابیت اور سفاکی کو جو اکثر فطرت پسند افسانہ بڑے چاؤ سے پیش کرتا ہے، اپنے پہلو میں جگہ دینے کا روادار

ہے؟ فطرت پسند فکشن سے لوگوں کی برگشتگی کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ وہ اس قدر غلیظ اور سفاک ہو جاتا ہے کہ آرٹ رہتا ہی نہیں۔ خوبصورتی سے کہیں زیادہ بدصورتی کو آرٹ میں برتنے میں فنکار کی آزمائش ہے۔ یوں نہ سمجھیے کہ محض تشدد اور سفاکی کے خلاف آپ کی نفرت افسانہ کو اچھا افسانہ بنانے کے لیے کافی ہے۔

''نصیب جلی'' میں ایک سکھ کی کہانی ہے جو اپنے مسلمان دوست کو فسادیوں سے بچانے کے لیے اپنی بیوی کے پہلو میں لٹا دیتا ہے۔ مدت دراز کے بعد یہ دوست جب پاکستان سے آتا ہے تو دونوں میاں بیوی اس سے ملنا نہیں چاہتے۔ دونوں پر شرم و ندامت کا جذبہ غالب آگیا ہے۔ ایسی کہانیاں مسرت و بصیرت پیدا نہیں کرتیں بلکہ خلجان پیدا کرتی ہیں کہ افسانہ نگار کوئی موقف اُبھار نہیں پاتا۔ یہ کنفیوژن اس وجہ سے پیدا ہوا ہے کہ رام لعل محبت و ایثار اور شرم و حیا کے درمیان قطبین پیدا کرتے ہیں۔ حالانکہ محبت و ایثار کی قدر و قیمت شرم و حیا سے زیادہ ہے۔ مثلاً وہ ماں باپ جو دردِ زہ میں تڑپتی اور موت اور زندگی کے بیچ جھکولے کھاتی لڑکی کو فرض کیجیے مرد ڈاکٹر کے پاس لے جانے سے شرماتے ہوں تو ان کی شرم و حیا میں بطور ایک آدمی کے آپ کو کیا دلچسپی ہو سکتی ہے۔ سٹائن بک کی ناول میں بوڑھے فاقہ زدہ مرد کو جوان عورت اپنا دودھ پلاتی ہے، یہ ہے سچی، پکی چٹھی، برہنہ اور ارضی انسانیت۔ انسانی ہمدردی کی ایک خوبصورت مثال مشہور امریکی ڈرامے "Tea And Sympathy" میں ملتی ہے۔ جس میں ایک بداطوار پروفیسر ایک نوجوان طالب علم میں یہ احساس پیدا کرتا ہے کہ وہ مرد نہیں رہا، اور خود پروفیسر کی بیوی ایک زبردست جذبۂ ہمدردی کے تحت طالبِ علم سے ہمکنار ہو کر اس کے احساس مردمی کو از سرِ نو زندہ کرتی ہے۔ یہ لوگ انسانی محبت اور ہمدردی کی ایسی مثال قائم کرتے ہیں جو مروّجہ اخلاقیات سے پیدا ہوتی ہیں۔ رام لعل کو اس بات کا خیال رکھنا چاہیے کہ کہانی کے لیے ضروری ہے کہ وہ انسانی صورتِ حال کا صحیح نقش پیش کرے اور قدروں کا شعور بخشے۔ ان کا خود کا موقف صاف ہونا چاہیے۔ صاف نہ ہو تو کہانی لکھنی ہی نہیں چاہیے کہ ناکام کہانی سے خراب کہانی اسی سبب سے مختلف ہوتی ہے کہ ناکام کہانی محض مایوسی پیدا کرتی ہے جب کہ خراب کہانی نان آرٹ کی مانند تردّد اور خلجان پیدا کرتی ہے۔

''ہمسفر'' میں واحد متکلم چاہتا ہے کہ وہ اپنے ہمسفر سے بات چیت کرے۔ لیکن

کمپارٹمنٹ کا یہ تنہا مسافر کچھ لکھنے میں اتنا مصروف ہے کہ واحد متکلم کو گویا درخورِ اعتنا ہی نہیں سمجھتا۔ دوسرے روز صبح وہ بات کرتا ہے تو واحد متکلم اس سے پچھلی بے اعتنائی کی شکایت کرتا ہے۔ ہمسفر مسکرا کر اس کے سامنے ان کاغذوں کا ڈھیر رکھ دیتا ہے جن میں اس نے واحد متکلم کی بے شمار تصویریں بنائی تھیں۔ گویا ہمسفر کی لاتعلقی ایک معنی میں تخلیقی تعلق کی نشانی تھی۔ ایک ذرا سی جنبشِ قلم سے افسانہ میں یہ گہری معنویت پیدا کی جاسکتی تھی کہ فنکار آدمی میں یا انسانی صورت حال میں جذباتی طور پر فاصلہ قائم رکھ کر اسے آرٹ کے ایک موضوع کے طور پر دیکھتا ہے تو کون سے نفسیاتی اور جمالیاتی مسائل پیدا ہوتے ہیں۔ افسانہ اس طرح فنکارانہ معروضیت اور جذباتی لاتعلقی کے مسئلہ کا دلچسپ مطالعہ بن سکتا تھا۔ لیکن تھیم کی اس معنویت کو اجاگر کرنے کے لیے جمالیات میں جس نوع کی فلسفیانہ بصیرت کی ضرورت ہے وہ رام لعل کے پاس نہیں ہے۔ کہانی محض کہانی رہتی ہے۔

"گلی گلی" کی اکثر کہانیاں انسان کے ازلی مسئلۂ پندار اور شکستِ پندار کا دلچسپ مطالعہ پیش کرتی ہیں۔ "چمار" میں ایک برہمن جو موچی کا کام کرتا ہے اور جس کی آوارہ لڑکی پیشہ کراتی ہے اس ذلت کی زندگی کو برداشت کرتا ہے، لیکن لڑکی کا بیاہ چمار کے ساتھ کرنے پر رضامند نہیں۔ "سورج چاند ستارے" میں ایک متموّل بانجھ عورت پڑوسی کی مفلوک الحال عورت کے خوبصورت بچوں میں سے ایک لڑکی کو گود لینا چاہتی ہے لیکن ماں کی ماممتا اس پر رضامند نہیں ہوتی۔ کہانی بہت سلیقہ سے لکھی ہوئی ہے اور بانجھ عورت کی بچوں میں دلچسپی کو نہایت نفسیاتی ژرف نگاہی سے پیش کیا ہے۔ تھیم کو ابھارنے کے لیے مناسب واقعات کی رام لعل کے پاس ویسے بھی کمی نہیں ہے۔ اسی کہانی کی مانند رام لعل اگر اپنی دوسری کہانیوں میں بھی واقعات کے صحیح انتخاب سے کام لیتے تو حشو و زوائد کا وہ احساس جو مثلاً چمار اور دوسری کہانیوں میں ہوتا ہے نہ ہونے پاتا۔ اسی موضوع پر موپاساں کی بھی ایک کہانی ہے لیکن موپاساں نے بتایا ہے کہ وہ ماں باپ جو بچہ گود دینے سے انکار کرتے ہیں کیسے خسارے میں رہتے ہیں۔ رام لعل کے افسانہ میں بچہ کے روشن مستقبل پر ماممتا کا جذبہ غالب آجاتا ہے۔ محنت اور فرض کی کشمکش ازلی ہے اور اس کا سوائے ایثار و قربانی کے کوئی حل نہیں، اور ماں ایثار سے کام نہیں لیتی۔

لیکن پندار اور شکستِ پندار پر رام لعل کا بہترین افسانہ "روشنی اور سائے" ہے۔

ایک کلرک جو خوشامد اور تحقیرِ نفسی کی قیمت پر ترقی نہیں چاہتا اور اسی لیے ترقی کوشی کے عزم ہی سے محروم، آزاد اور انفرادیت پسند زندگی گزارتا ہے۔ جب مجبوراً ترقی کی کوشش کرتا ہے تو نوکرشاہی نظام کیسے اسے اپنے شکنجہ میں لے کر اس کے پندار کو توڑتا ہے، اس کا نہایت خوبصورت بیان افسانہ میں ہوا ہے۔ ترقی کے لیے محض لگن اور فرض شناسی ہی کافی نہیں بلکہ عزّتِ نفس کو الگ رکھ کر صاحب لوگوں کے ادنی کام کرنا بھی ضروری ہے۔ اس افسانہ کا کمال یہ ہے کہ آفس کے Routine کو ڈرامائی واقعات میں بدل دیا گیا ہے۔ قطع نظر اس سے کہ ہمارا دور المیہ کا دَور ہے یا نہیں، یہ حقیقت ہے کہ معمولی لوگوں کی معمولی زندگی کو چھوٹی موٹی الجھنیں اجیرن بنادیتی ہیں اور اس حقیقت سے رام لعل بخوبی واقف ہیں۔ ''دشتِ دل'' میں ایک کمزور کردار کا منشی جو اپنی بد چلن بیوی پر قابو نہیں رکھ سکتا بالآخر اس سے پیشہ کرانا شروع کرتا ہے اور اپنے عزیز دوست کے ہاتھوں اس کا سودا کرتا ہے۔ دوست اتنا غصہ ہوتا ہے کہ منشی کو مار ڈالتا ہے۔ دوست لنگوٹ کا پکّا نہیں، لیکن دوست کی بیوی پر ہاتھ ڈالنا گوارا نہیں کرتا۔ منشی گویا اپنی بیوی کا نہیں بلکہ اپنے دوست کی عزّتِ نفس کا سودا کرتا ہے۔ کہانی کا یہی نفسیاتی اور اخلاقی پہلو ہے جسے اُبھر کر اپنے تمام تصادمات کے ساتھ سامنے آنا چاہیے تھا، لیکن جس چیز پر رام لعل کو توجہ مرکوز کرنی چاہیے اس پر نہیں کرتے اور تھیم غیرضروری تفصیلات اور میلوڈرامائی موت میں غائب ہو جاتی ہے۔ اس تھیم کو پیش کرنے کے لیے بیدی کے شخصی اور منٹو کے غیرشخصی آرٹ کا امتزاج چاہیے۔ یہ امتزاج رام لعل پیدا کر سکتے ہیں۔ لیکن ان کی عجلت پسندی انھیں وہ یکسوئی عطا نہیں کرتی جو اس کام کے لیے ضروری ہے۔ یہی کمزوری ''راکھ'' کی ہے جو کہانی کا ڈھانچہ بن کر رہ گئی ہے۔ ورنہ ایک نکھٹو شوہر کے ہاتھوں ایک تعلیم یافتہ عورت کی تباہی کی دردناک داستان بن جاتی۔ عورت لیڈی ڈاکٹر ہے اور شوہر اس لڑکی کو اسقاطِ حمل کے لیے اس کے پاس لاتا ہے، جو اس سے ٹیوشن لیتی تھی اور جو اُس کی ہوس کا نشانہ بنی۔ اس تھیم کا تفحص نہ کرنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ رام لعل کو لیڈی ڈاکٹر کی فرض شناسی کے پہلو اُبھارنے کے لیے بہت سے ایسے واقعات بیان کرنے پڑے جو لیڈی ڈاکٹر کے اپنے پڑوسیوں کے ساتھ اچھے تعلقات کی ترجمانی تو کرتے ہیں لیکن جن کا کہانی کی مرکزی تھیم سے کوئی رشتہ نہیں۔

رام لعل کے افسانوں کے دوسرے تین مجموعے جن کا میں ذکر کرنا چاہتا ہوں

''آواز تو پہچانو'' ۱۹۶۳ء، ''چراغوں کا سفر'' ۱۹۶۶ء اور ''کل کی باتیں'' ۱۹۶۷ء ہیں۔ ان میں کل ملا کر ۵۴ کہانیاں ہیں۔ محولہ بالا میں سے آخری مجموعہ میں سب سے زیادہ کمزور کہانیاں ہیں جو اس بات کا ثبوت ہے کہ رام لعل میں فنی ارتقا جیسی کوئی چیز نہیں۔ اور خراب کہانیاں لکھنے کا کوئی وقت مقرر نہیں۔ اس آخری مجموعہ میں زیادہ تر کہانیاں پلاٹ کی کہانیاں ہیں جن کی وجہ سے نہ تو کردار ابھرتا ہے نہ تھیم۔ مثلاً ''خوشبو کی موت'' میں لڑکا ایک ایسی لڑکی سے شادی کرنا چاہتا ہے جس کی ماں جو مر چکی ہے بد چلن تھی۔ لڑکے کا باپ بہت مخالفت کرتا ہے اور بالآخر ایک چٹھی چھوڑ کر چلا جاتا ہے جس میں لکھا ہوتا ہے کہ یہ شادی ناممکن ہے کیونکہ لڑکی اسی کا نطفہ ہے۔ اسی طرح ''خوابوں کا سفر'' میں دمینتی اپنی سہیلی کی موت پر اس کے گھر جا کر کریا کرم کرتی ہے لیکن ایک کاغذ کے ذریعہ اسے پتہ چلتا ہے کہ اس کے شوہر اور مرحوم سہیلی کے بیچ ناجائز تعلقات تھے۔ ایک معنی میں یہ دھوکے بازی کی کہانی ہے جو عورت کی موت کی وجہ سے مناسب اخلاقی ردِ عمل پیدا نہیں کر پاتی کہ مرے ہوؤں کی برائیاں معاف کر دینا انسانی سرشت کا جزو ہے۔ دمینتی جیسی نیک عورت کے ساتھ دھوکا بازی کرنے والی عورت اور شوہر اخلاقی ہی نہیں نفسیاتی مسئلہ بھی پیش کرتے ہیں جو کرداروں کے اندرون میں جھانکے بغیر حل نہیں ہو سکتا۔ لیکن کرداروں کو پلاٹ پر قربان کر دیا گیا ہے۔ ''فاصلے'' ملازمت کے لیے بیوی سے دُوری کی سماجی سمسیا پیش کرتی ہے لیکن ایک غیر دلچسپ پلاٹ کی خاطر سمسیا کی چھان بین نہیں کی گئی۔ شوہر نہایت طویل فاصلہ طے کر کے ہر ہفتہ بیوی سے ملنے جاتا ہے اور بالآخر تھک ہار کر ایک داشتہ رکھ لیتا ہے۔ یہ سوال کہ وہ اپنی بیوی کو اپنے پاس کیوں نہیں رکھتا، میں نہیں اُٹھاتا بلکہ افسانہ خود اُٹھاتا ہے لیکن اس کا جواب نہ شوہر دیتا ہے نہ رام لعل۔ اخیر میں شوہر داشتہ کو چھوڑ کر بیوی کو بلا لیتا ہے۔ سمجھوتہ کی نوعیت اگر اقتصادی ہے تو غلام عبّاس کے افسانہ ''سمجھوتہ'' سے مقابلہ کیجیے اور دیکھیے کہ کرداروں کو مرکزِ توجہ بنانے سے افسانہ کہاں سے کہاں پہنچ جاتا ہے۔ ''فرضی آگ کی لو'' منٹو کا ''دُھواں'' اور بیدی کی ''چھوکری کی لوٹ'' کا ملغوبہ ہے۔ پتہ نہیں کیوں ہم بچوں پر جب بھی افسانہ لکھتے ہیں تو انھیں کوٹھے کُدواتے ہیں، یا خواب گاہ میں ماں باپ کا اختلاط کا منظر دکھاتے ہیں، یا ان سے بڑی لڑکی سے دولھا دلہن کے کھیل کھلاتے ہیں۔ نہ جانے ہم کیوں مثلاً جارج ایلیٹ کی مانند میگی اور اس کے بھائی ٹام

کا بچپن پیش نہیں کر سکتے یاڈکنس کی مانند بچوں کے کرداروں کو غیر فانی نہیں بنا سکتے۔ ایسا لگتا ہے ہم بچوں کی زندگی میں اس ڈرامے کو دیکھ نہیں سکتے ہیں جو جنس کی مار دھاڑ سے الگ وقوع پذیر ہوتا ہے۔ ''اُداس اُداس ستمبر'' پلاٹ کی کہانی ہے لیکن دلچسپ ہے کیونکہ رام لعل تحیر کے عنصر کو خوبی سے نبھا گئے ہیں، اور ہارڈی کے اس قول کو ثابت کر گئے ہیں کہ ناقابلِ یقینی کا عنصر واقعات میں ہونا چاہیے، کرداروں میں نہیں۔ کہانی کہانی کے طور پر اچھی ہے لیکن تفہیم میں کوئی جان نہیں۔ وہ آدمی جس نے اندھیرے میں عورت کا بوسہ لیا تھا کوئی غیر نہیں اس کا شوہر ہی تھا کوئی معنی خیز نکتہ منکشف نہیں کرتا۔ اسی طرح ''یادگار'' جسے ایک ایسی حرمان نصیب محبت کا افسانہ بننا چاہیے تھا جو ایک ادھیڑ عمر کے افسر کو اپنی اسٹینو سے ہوتی ہے، محض پلاٹ اور وہ بھی غیر دلچسپ اور بے معنی پلاٹ کی کہانی بن گئی۔ ''سحر سے پہلے'' ایک دلچسپ تفہیم کی کہانی ہے لیکن اس کا مطالعہ پریم چند، منٹو اور رام لعل کے فرق کو نمایاں کرتا ہے۔ کیا نیرا بد شگون ہے۔ خاندان کی مخالفت کے باوجود واحد متکلم نیرا سے شادی کرتا ہے لیکن نیرا کے گھر میں آتے ہی اس کا کاروبار چوپٹ ہو جاتا ہے۔ سب نیرا کو بد شگون قرار دیتے ہیں لیکن شوہر چونکہ سمجھ دار آدمی ہے، جانتا ہے کہ کاروبار کی خرابی میں اس کا اور اس کے بھائیوں کا قصور ہے۔ بد شگونی ایک توہم ہے اور افسانہ میں توہم کے خلاف بغاوت ہے۔ فرض کیجیے شوہر حقیقت پسند نہ ہوتا بلکہ قدرے ضعیف الاعتقاد ہوتا، اور اس میں یہ احساس پیدا ہوتا کہ واقعی نیرا کے قدم منحوس ہیں۔ یہاں پریم چند نیرا کو ایک ایسی المناک صورتِ حال کے مرکز میں رکھتے کہ اسے دیکھ کر شوہر یا اس کے بھائی باپ کا کلیجہ لرز اُٹھتا اور انسانی ہمدردی کا سیلاب توہمات کے حصاروں کو توڑ دیتا۔ تعصبات کے حصاروں کو دردناک انسانی صورتِ حال ہی توڑ سکتی ہے اور رام لعل یہ صورت حال پیدا نہیں کر پائے۔ پے بہ پے بد شگون واقعات ایک عام آدمی میں یہ احساس پیدا کرنے کے لیے کافی ہے کہ عورت واقعی بد شگون ہوگی۔ افسانہ روشن خیال کو روشن خیال ثابت کرتا ہے حالانکہ اس کا کام تنگ نظر کو المیہ انسانی صورتِ حال سے دوچار کر کے اس کی کسوٹی کرنے کا ہے۔ ''غم'' اور ''لمحوں کی دہلیز'' اس مجموعے کے کامیاب افسانے ہیں۔ ''لمحوں کی دہلیز'' فنکارانہ احتیاط اور کفایت شعاری سے لکھا گیا ہے۔ وہ آدمی جس نے ایک عورت کی محبت کی خاطر اپنی بیوی اور بچوں کو چھوڑ دیا ہے، پھر اپنے کنبہ میں

آتا ہے اور ایک ریسٹورنٹ میں اپنی لڑکی کے محبوب سے ملتا ہے۔ یہ افسانہ ایک پیچیدہ جذباتی سچویشن کا اچھا عکس ہے۔ یہاں نظر پلاٹ پر نہیں کردار پر ہے۔ ''غم'' ایک عورت کی ایسی کہانی ہے جسے شوہر سے دُکھ نہ ملا لیکن ایسی اپنائیت بھی نہ ملی جو اس کے احساس میں تنہائی کو نابود کرتی۔ اپنی ذات میں دلچسپی برقرار رکھنے کے لیے عورت کو ہمیشہ اپنے خوبصورت جسم کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ شوہر کی رغبت میں ہوس اور عیاشی کا عنصر غالب ہے۔ شراب پی کر عین اختلاط کے وقت شوہر کے مر جانے پر عورت کے آنسو خشک ہو جاتے ہیں۔ وہ شوہر کو سیدھا لٹاتی ہے۔ کپڑے بدلتی ہے تاکہ لوگوں کو خبردار کرے۔ یکایک وہ شراب کی بوتل منہ سے لگا کر غٹ غٹ پی جاتی ہے۔ ابھی تک وہ روئی نہیں تھی۔ زندگی میں شوہر نے محبت اور یگانگت کی کوئی لرزش اس میں پیدا نہیں کی تھی۔ اور اب مرنے پر اسے اس غم سے بھی محروم رکھا جس پر بیوی کا حق ہوتا ہے۔ اس بے پناہ اجنبیت کا زائیدہ بیچارگی کا احساس ایک ٹیس بن کر اٹھتا ہے اور وہ پھک پھک رو پڑتی ہے۔

''آنگن'' اور ''قبر'' دونوں نہایت فنکارانہ شائستگی سے لکھی ہوئی اشیا سے وابستگی کی انسانی کہانیاں ہیں۔ آنگن جو کبھی ہنگاموں سے گونجا کرتا تھا۔ اب بیکار پڑا ہے۔ بیوی کے اصرار پر شوہر آنگن سے وابستہ اپنی یادوں پر کفن ڈال کر آنگن میں نئی تعمیر کا خاکہ بنانے بیٹھ جاتا ہے۔ گو افسانہ بہت نظم و ضبط سے لکھا گیا ہے، لیکن تھیم جذباتی ہے۔ ''قبر'' اس سے بہتر ہے کیونکہ اس میں عجیب سجل انداز سے ایک فرد کی اپنے آبائی گاؤں سے وابستگی، بچپن کی یادیں اور نوستالجیا کی لرزشوں کو کہانی کے تاروپود میں سمیٹا گیا ہے۔ آنگن کے برخلاف اس افسانہ میں بیوی اپنے شوہر کی جذباتی کیفیتوں کو آہستہ آہستہ سمجھ پاتی ہے۔ ہر عورت کی طرح اسے اپنے میکے کی یادیں زیادہ عزیز ہیں۔ لیکن بتدریج وہ جان پاتی ہے کہ اپنے آبائی گاؤں کی یادوں کا مرد کے پاس بھی ایک سرمایہ ہوتا ہے۔ یہ پورا خاندان ایک سفر میں ہے اور جب گاڑی اس اسٹیشن پر ٹھہرتی ہے جو شوہر کا آبائی گاؤں ہے اور جس سے وہ ملازمت کے سبب عرصے سے بچھڑا ہوا ہے تو شوہر بیوی بچوں کو لے کر وہیں اُتر جاتا ہے اور گاؤں کے گلی کوچوں میں گھومتا ہے اور اپنے واقعات سناتا ہے، اور اس کتے کو یاد کرتا ہے جو بچوں کے ساتھ اسٹیشن پر جایا کرتا تھا اور پھر ریل سے کٹ کر مر گیا اور بچوں نے اس کی قبر بنائی، لیکن اب تو قبر کا نام و نشان تک نہیں۔

اخیر میں بیوی جو ایک شوہر کے اسٹیشن پر اُتر جانے سے کبیدہ خاطر تھی پوچھتی ہے۔ ''کیا آپ چاہتے ہیں ہم لوگ کچھ روز یہاں رہیں۔'' کہانی کا دلچسپ پہلو میاں بیوی کا بتدریج کم ہوتا ہوا جذباتی فاصلہ ہے۔ عورت اور مرد مدتوں ساتھ رہنے کے باوجود اپنی اپنی ذہنی فضاؤں میں سانس لیتے ہیں اور آدمی کا یہ سمجھنا کہ دوسرے کے پاس اپنی یادوں کا کوئی ایسا خزانہ نہیں جو اُس کا اپنا ہو، محض فریب ہے۔ انسان کے جذباتی رشتوں کے اس نازک پہلو کو رام لعل عجیب ذہنی ٹھہراؤ اور دردمندی سے کہانی میں بیان کر گئے ہیں۔

''نئے قدم'' میں پلاٹ اتنا بھی نہیں کہ چند سطروں میں بیان کیا جائے۔ بس یہ سمجھیے کہ ایک نوجوان لڑکا فیض آباد سچنند کے وہاں جاتا ہے کہ اپنے باپ اور سچنند کے بیچ ایک مکان کی ساجھے داری کا معاملہ اُلجھا ہوا ہے اسے حل کرے۔ وہ سچنند کی تین لڑکیوں میں سے ایک کو اپنا دل دے بیٹھتا ہے اور بالآخر مکان میں سے اپنا حصہ تو کیا وصول کرتا، بغیر کسی قسم کے جہیز کے اس کے ساتھ شادی کرنے پر رضامند ہو جاتا ہے۔ عام لوگوں کی زندگی کے ایسے ہی معمولی واقعات کو غیر معمولی افسانہ میں بدل دینے میں افسانہ نگار کے آرٹ کے جوہر کھلتے ہیں۔ مکان کے جھگڑے کے غیر دلچسپ واقعہ کو رام لعل نے ایسا نکیلا بنا کر پیش کیا ہے کہ ڈرامے کا لطف آتا ہے۔ ایک کے بعد دوسرا روز طلوع ہوتا ہے، اپنے دامن میں روزمرہ کے گھریلو واقعات لیے ہوئے اور قاری سوچتا ہے کہ آج تو کچھ نہ ہوگا اور کچھ بھی نہیں ہوتا۔ اور اخیر میں جو کچھ ہوتا ہے وہ بھی خلاف توقع اتنا معمولی ہے کہ کچھ نہ ہونے کا افسوس رہ جاتا ہے لیکن افسوس پر فوراً وہ مسرّت غالب آجاتی ہے جو اس آرٹ کی زائیدہ ہے جو تخلیق حسن کے لیے غیر معمولی واقعات کا رہینِ منت نہیں۔ افسانہ کی سادہ کاری اتنی پرفریب ہے کہ تخیل کی پرکاری کی داد دینے کے لیے ضروری ہے کہ آدمی جان لے کہ آرٹ کی دنیا میں جو چیز سب سے زیادہ کمیاب اور گراں مایہ ہے وہ شاید سیدھی لکیر ہے۔ ''نئے قدم'' میں رام لعل اس سیدھی لکیر کو پاگئے ہیں۔

''دو گھڑی کی کہانی'' میں ایک دولت مند گھرانہ کی لڑکی کی ایک غریب لیکن اچھے کھلاڑی کے ساتھ عشق، شادی اور دونوں کی جذباتی اُلجھنوں کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد انگریزی میں برہم نوجوانوں کی اکثر ناولیں دو مختلف طبقوں

کے بیچ رشتۂ ازدواج کے موضوع پر لکھی گئی ہیں۔ ہمارے یہاں یہ موضوع اتنا اُبھر کر سامنے نہیں آیا۔ اس کا ایک سبب تو شاید یہ ہے کہ متموّل گھرانوں کی لڑکیوں کا کم حیثیت گھروں میں بیاہ ہمارے یہاں کوئی غیر معمولی واقعہ نہیں۔ عورت جہاں بھی ہو اسے تھوڑے بہت فرق کے ساتھ ایک سا ہی کام کرنا پڑتا ہے۔ اپنی ذات اور شخصیت کا اسے وہ احساس اور شعور نہیں ہوتا جو زیادہ متمدّن اور تعلیم یافتہ معاشرہ میں ہوتا ہے۔ رام لعل یہ بات جانتے ہیں، اسی لیے انھوں نے ایک ایسی عورت کا انتخاب کیا ہے جو اپنی انفرادیت کا شعور رکھتی ہے۔ وہ خاندان کی مخالفت کے باوجود اپنی پسند کی شادی کرتی ہے۔ ایک ایسے آدمی کے ساتھ جو دلکش ٹینس چمپیئن ہے، لیکن شادی کے بعد جو محض ایک مال گاڑی کا معمولی کلرک بن کر رہ گیا ہے۔ اپنے گھر اور ماں باپ کے متموّل گھر میں جو فرق ہے اس کا مینو کو احساس ہے اور یہ احساس ایک اذیّت میں بدل جاتا ہے جب آئے دن وہ تقاریب کے سلسلہ میں ماں باپ کے گھر جاتی ہے اور زرق برق ساڑیوں اور قیمتی ساز و سامان کی چکا چوند فضاؤں میں کھو جاتی ہے۔ اس وقت اسے احساس ہوتا ہے کہ بترا کے ساتھ شادی کر کے اس نے غلطی کی ہے۔ بترا ایک خوددار نوجوان ہے اور مینو کے گھر والوں کے غرور کو برداشت نہیں کر سکتا۔ وہ خوبصورت اور تنومند ہے اور مینو کو دل کھول کر چاہتا ہے۔ جب مینو دیکھتی ہے کہ ماں باپ سے ملنے پر بترا خوش نہیں تو وہ نہ ملنے کا فیصلہ کرتی ہے۔ یہ گویا مرد کی توانا محبت کی مصنوعی مادیّت پر فتح ہے۔ یہ عورت کی ذہنی پختگی کی بھی دلیل ہے کہ جو سکھ پیار کرنے والی طاقتور بانہوں میں ہے وہ ظاہری چمک دمک میں نہیں۔ مینو اس معاملہ میں فلابیر کی ایما اور بارڈی سے مختلف ہے۔ مینو کا یہ احساس درست ہے لیکن یہ احساس افسانہ میں بترا کی ناراضگی اور تنہائی کا زائیدہ ہے۔ ضرورت تھی کہ ایک کھرے مرد کی کھری محبت کی قدر کو دولت مندی اور شان و شوکت کی قدر سے ٹکرایا جاتا۔ اگر مینو کے شعور میں اس بات کا اضافہ ہوتا کہ جن چیزوں کی طرف دوسری عورتیں للچاتی ہیں ان سے بھی زیادہ قیمتی چیز کی وہ مالک ہے تو اس کے فیصلہ میں زیادہ گہرائی پیدا ہو جاتی۔ دراصل جدید آدمی کی تلاش تو ایسی ہی چند انسانی قدروں کے لیے ہے جو دیو ہیکل مادیّت پسند سماج میں، جس پر نہ اسے اختیار ہے اور جس سے نہ وہ فیضیاب ہے، اس کی خوشی اور مسرت کی ضامن بن سکیں۔ بترا چونکہ مینو کے ماں باپ سے ملتا جلتا نہیں، اُس لیے افسانہ میں وہ طنزیہ اور ڈرامائی

تصادمات بھی نہیں جو ناپسند لوگوں کے ملنے سے پیدا ہوتے ہیں اور جن کے بیان کے لیے مغربی ناول نے بے شمار رنگا رنگ اسالیب ایجاد کیے ہیں۔ بصورتِ موجودہ یہ افسانہ کا سقم نہیں لیکن اس کی تحدید ضرور ہے۔ قاری سوچتا ہے افسانہ اتنی جلد ختم ہو گیا جبکہ فنکار کی آنکھ اور بھی بہت کچھ دیکھ اور دِکھا سکتی تھی، اور دونوں کرداروں کو مختلف حالات اور پیچیدگیوں سے گذار کر تھیم کے مختلف ڈائمنشن بے نقاب کر سکتی تھی۔ صاف بات ہے اس تھیم سے انصاف کرنے کے لیے تو ناول کا کینوس چاہیے۔ رام لعل کے اور بہت سے افسانے پڑھ کر بھی یہی احساس ہوتا ہے۔ یہ ان کی طاقت اور کمزوری دونوں ہے۔ طاقت اس معنی میں کہ ان کی کہانی اس قدر پہلودار اور سمٹے ہوئے صحرا کی مانند ہوتی ہے کہ آسانی سے ناول میں پھیل سکتی ہے۔ کمزوری اس معنی میں کہ افسانہ کا مختصر کینوس اس قدر تنی ہوئی کہانی کو اسی وقت سنبھال سکتا ہے جب ان تمام ممکنہ واقعات کا اخراج کیا جائے جو ناول میں سما سکتے ہیں افسانہ میں نہیں۔ ایسے مواد کا اخراج تشنگی پیدا کرتا ہے۔ قاری سوچتا ہے کہ مختصر کینوس بے شمار ممکن الوجود ڈرامائی واقعات سے صرف نظر کرنے کا سبب بنا ہے۔ فنکارانہ طور پر مکمل ترین کہانی وہی ہوتی ہے جسے پڑھ کر احساس ہو کہ جو ڈراما سرِدست بیان ہو رہا ہے اس کے علاوہ کسی ڈرامے کی موجودہ مواد میں گنجائش نہیں۔ بہر صورت ''دو گھروں کی کہانی'' رام لعل کی چند بہترین کہانیوں میں سے ہے۔

''روشنی کے آنچل'' میں رام لعل نے ایک ایسا کردار پیش کرنے کی کوشش کی ہے جو آج تک اردو افسانہ میں نہیں آیا۔ یہ کردار ایک نہایت ہی باہوش، ذہین اور اپنی حکمتِ عملی سے آگے بڑھی ہوئی ایک سیاسی عورت کا کردار ہے جو اتنے بھرپور طریقہ پر پیش کیا گیا ہے کہ قاری عجیب محویت کے عالم میں اس کی حرکات و سکنات کا مشاہدہ کرتا ہے۔ سوشیلا بڑی سیاستداں ہے لیکن آدرش وادی عورت نہیں۔ یہی اس کردار کی خوبی ہے۔ میکاولی سیاست کے عناصر گو اس میں بہت زیادہ نہیں لیکن وہ ان سے بالکل پاک بھی نہیں۔ رام لعل کی دراک نظر اس نکتہ کو بھانپ لیتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ وہ سوشیلا کو آدرش وادی سماج سیوک کی سطح سے بلند کر کے یا یہ کہیے کہ گرا کر اسے سیاست کی شطرنج پر اپنا کھیل کھیلنے دیتے ہیں۔ عورت کی فطری کمزوریوں سے سوشیلا بہت بلند ہو گئی ہے لیکن چونکہ وہ عورت ہی ہے اس لیے اس کی سیاسی سرگرمیاں اگر مرد

کے موافق نہیں ہوتیں تو مرد اس کے عورت پن کا ناجائز فائدہ اٹھانے سے احتراز نہیں کرتا۔ افسانہ میں سیاسی داؤ پیچ کا بیان جس جزرسی سے کیا گیا ہے وہ رام لعل کی اعلیٰ فنکاری کی دلیل ہے لیکن افسانہ کا انجام میلوڈرامائی اور Stage Mage ہے۔ سیٹھ گوونداس سوشیلا کو اپنے سیاسی راستہ کا کانٹا سمجھ کر ہٹانا چاہتے ہیں اور اسے قتل کرنے کے لیے ایک غنڈے کو مامور کرتے ہیں۔ ٹرین کے ڈبہ میں تنہا سوشیلا اپنی بے بسی، مجبوری اور حرماں نصیبی سے مغلوب ہو کر ہاتھ بڑھا کر موت کا استقبال کرتی ہے۔ ''آ مجھے تیرا ہی انتظار تھا'' یہ بات وہ خواب و خیال کی ذہنی غنودگی کے عالم میں کہتی ہے۔ غنڈا سمجھتا ہے یہ تو کوئی اور بدمعاش عورت ہے جو اس کے لیے آغوش کشادہ کرتی ہے، اور وہ لوٹ جاتا ہے۔ پلاٹ کو ایک میلوڈرامائی موڑ تو مل گیا لیکن اردو افسانہ کا ایک بے مثال کردار غارت ہو گیا۔ میں سمجھتا ہوں سوشیلا کو قتل کرا دینا چاہیے تھا تاکہ میکاولی سیاست اپنے منطقی انجام کو پہنچتی۔ یا پھر Vidal Core کے ڈرامے The Best Man کی طرح اس تھیم کو اپنانا چاہیے تھا کہ سیاست میں بھی آدمی ایک مخصوص سیاسی سطح سے گرنا پسند نہیں کرتا۔

''سورج کا بوجھ'' جرم و جنس کی (Sordidness) کی کہانی ہے۔ فطرت پسندی سے جو چیز اسے بلند کرتی ہے وہ جنسی ضرورت سے پیدا شدہ جذبۂ محبت ہے۔ کہانی کا اسلوب نہایت حاضراتی (Evocative) ہے جو نہ ہو تو فطرت پسند افسانہ ٹھپ ہو کر رہ جاتا ہے۔ یہی اسلوب ''میلوادار'' کو نچلی سطح کی مفلوک الحال زندگی کی تصویروں کا جیتا جاگتا مرقع بنا دیتا ہے۔ گاڑی میں جوتے چوری ہو جانے پر لڑکا گوردوارے سے جوتے چوری کرنے کا منصوبہ بناتا ہے لیکن اس کی ہمت نہیں پڑتی۔ ضمیر جاگ اُٹھتا ہے۔ کہانی کی تفصیلات دلچسپ اور تصویریں بولتی ہوئی ہیں۔

''برے شگون'' بھی ڈھنگ سے لکھی ہوئی اچھی کہانی ہے۔ شادی تو ہو گئی لیکن مکان تو ہے ہی نہیں۔ سہاگ رات کہاں منائیں گے۔ پڑوسی کے جھگڑالو شوہر کے تنگ مکان پر نگاہ پڑتی ہے وہیں رات کا انتظام ہوتا ہے۔ آدھی رات کو مکان مالک شراب میں دُھت آتا ہے۔ بیوی اسے سمجھاتی ہے کہ معاملہ کیا ہے۔ شوہر رسوئی گھر میں سو جاتا ہے۔ صبح جب بیاہتا جوڑا ایک عجیب تکدّر اور مسرّت کے ملے جلے لمحات میں شبِ وصل گذارنے کے بعد باہر نکلتا ہے تو دیکھتا ہے کہ جھگڑالو شوہر رسوئی گھر میں اپنی بیوی کے

ساتھ چمٹ کر سو رہا ہے۔ آدمی کو سیاہ اور سفید میں تقسیم نہ کرنے کا رویہ افسانہ نگار کو انسان دوست بناتا ہے۔ یہ رویہ بہت ضروری ہے کہ کلبیت اور قنوطیت سے افسانہ نگار وہ کام نہیں نکال سکتا جو شاعر نکالتا ہے۔

''ریکارڈ کیپر'' رام لعل کا ہر لحاظ سے بہت ہی کامیاب اور بے حد دلچسپ افسانہ ہے۔ آدمی سمجھتا ہے کہ جو کام ایک شخص کر سکتا ہے وہی دوسرا بھی کر سکتا ہے۔ اور مزاج اور شخصیت کے فرق کو بھول کر جب وہ ایسا کام کرنے نکلتا ہے تو جو مضحکہ خیز صورت پیدا ہوتی ہے اس کا رام لعل بہت کامیاب نقشہ پیش کر گئے ہیں۔ گلزار سنگھ آفس میں ایک معمولی ریکارڈ کیپر ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ فائلوں کے اس قبرستان سے اس کا تبادلہ کسی اور جگہ ہو جائے۔ اپنے دوست مفتی صاحب کے مشورے پر وہ کرسمس کے روز اپنے صاحب کو ہوٹل میں شراب پلانے لے جاتا ہے لیکن چونکہ سیدھا سادا اور اُجڈ آدمی ہے اور خوشامد اور صاحب نوازی کے گر نہیں جانتا اس لیے تمام پلان فیل ہو جاتا ہے۔ رام لعل نے گلزار سنگھ کی اپنی بیوی کی طرف صبح ہی صبح جنسی کشش کا بیان کر کے اس تضاد کو بہت خوبی سے اُبھارا ہے جو گھر پر چھوڑی ہوئی مسرتوں اور صاحب کی صحبت کی کوفت سے پیدا ہوتا ہے۔ رام لعل اشاروں میں یہ نکتہ اچھی طرح واضح کر گئے ہیں کہ ایک سڑاندمارتے سماج میں آدمی اپنی آسائش کے لیے جو چال بازیاں اور بداخلاقیاں کرتا ہے وہ اس سے فطری مسرتوں کے امکانات تک غصب کر لیتی ہیں۔ افسانہ پلاٹ کے نہیں کردار کے محور پر گھومتا ہے اور رام لعل کو دلچسپی برقرار کرانے کے لیے پلاٹ میں پیچیدگیاں اور مروڑ پیدا کرنے کی قطعاً ضرورت پیش نہیں آتی۔ افسانہ بڑی خوبی سے ایک طنزیہ صورتِ حال پر ختم ہوتا ہے۔ گلزار سنگھ جس صاحب کے سامنے خود کو اتنا ذلیل اور حقیر سمجھ رہا تھا اور اس کی خوشنودی حاصل کرنے میں ناکام رہا تھا، وہی صاحب اپنے بڑے صاحب کے سامنے نہ صرف خود کو حقیر و ذلیل سمجھتا ہے بلکہ اس کی خوشنودی حاصل کرنے میں کامیاب بھی ہوتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ گلزار سنگھ میں خوشامد کا وہ فطری مادّہ نہیں جو اس کے صاحب میں ہے۔ صاحب کا برتاؤ فطری ہے اس لیے اسے کوئی کوفت نہیں ہوتی۔ گلزار سنگھ کو اپنی فطرت کے خلاف کام کرنا پڑتا ہے اس لیے تردّد اور ناکامی لازمی نتیجہ ہے۔ دنیا میں کام نکلوانے کے لیے محض کام نکلوانے کے طریقوں کا جاننا کافی نہیں۔ شخصیت کو اس طرح بدلنا پڑتا ہے کہ طریقوں کو خوش

اسلوبی سے استعمال کیا جاسکے۔ گلزار سنگھ جیسے ہزاروں اور لاکھوں لوگ یہ نہیں کر سکتے۔ اس لیے زندگی بھر فائلوں کے قبرستان میں دفن رہتے ہیں۔ گلزار سنگھ بھی دفن رہتا ہے، لیکن رام لعل اگر یہی بتاپاتے تو افسانہ دفتر اور نوکر شاہی کے بار تلے دبی ہوئی ایک مرگھنی شخصیت کا گھٹن پیدا کرنے والا بیان بنتا۔ لیکن رام لعل نے گلزار سنگھ کی بعض انسانی خصوصیات، خصوصاً بیوی میں مردانہ دلچسپی، بچوں سے پیار، مفتی صاحب کی دوستی وغیرہ کو ایسے لطیف انداز سے اُبھارا ہے کہ دفتر کی یک رنگ زندگی کے باوصف گلزار سنگھ ایک بھرا پرا اور توانا کردار بن جاتا ہے، جو دلیل ہے اس بات کی کہ آدمی کے جذباتی اور حیاتیاتی رشتے طاقتور ہوں تو وہ غیر انسانی فضا میں بھی اپنی انسانیت برقرار رکھ سکتا ہے۔ رام لعل کبھی کبھی تو انسان اور انسانی نفسیات کے بارے میں ایسی باتیں بتا جاتے ہیں کہ قاری حیرت زدہ رہ جاتا ہے۔

"چراغوں کا سفر" ۱۹۶۶ء کے سولہ افسانوں میں صرف چند ہی کامیاب ہیں۔ گو ان افسانوں میں رام لعل کی زبان، اسلوب اور تکنیک اپنی پختگی کو پہنچی ہوئی ہے۔ خط کی تکنیک آج کل مقبول نہیں ہے لیکن "مائی ڈیر سویتا" میں رام لعل نے اس تکنیک کا خوبصورت استعمال کیا ہے۔ باپ کی اخلاقی لغزش، لڑکے کا باپ کو دوسری عورت کے ساتھ ہوٹل سے باہر نکلتے دیکھ جانا، باپ کا بیوی کو خط لکھنا اور اعتراف گناہ کے بعد اسے سمجھانا کہ اس نے جو جھوٹ بول کر اپنے بیٹے کی نظروں میں کھوئی ہوئی عزت کو دوبارہ حاصل کیا ہے اس جھوٹ کی بیوی تصدیق کرے، یہ سب پیچیدہ معاملات ایک خط کے ذریعہ رام لعل نے اپنے سنبھلے ہوئے انداز سے بیان کیے ہیں کہ اسلوب اپنے پروقار لب ولہجہ اور غیر جذباتی سطح کو اخیر تک نبھائے چلا جاتا ہے۔ یہ افسانہ اس بات کا بھی ثبوت ہے کہ صحیح تکنیک کے بغیر کوئی افسانہ کامیاب نہیں ہو سکتا۔ تکنیک کی ناگزیریت کا یہ عالم ہے کہ دوسرے طریقہ سے کہانی میں مواد کو ڈھالنے کا کوئی امکان ہی نظر نہیں آتا۔ تکنیک مواد کا جزو لاینفک بن گئی ہے اور یہ فکشن کے فن کی معراج ہے۔

تکنیک کے اسی کامیاب استعمال نے "ساحل" کو ایک غیر معمولی افسانہ بنادیا ہے۔ اتنے بکھرے ہوئے مواد کو رام لعل ایسی نفاست سے کہانی میں سمیٹ لائے ہیں کہ کہانی پورے خاندان کی کہانی ہونے کے باوجود تمام جزئیات منوہر کی آرزومندی اور حرماں نصیبی کے خاکہ میں ہی رنگ بھرتی نظر آتی ہیں۔ یہ ایک ایسے نوجوان کی کہانی

ہے جو مال گاڑی کا گارڈ ہے اور اپنی جواں سال بیوی کے ساتھ شب باشی کی آرزو لیے گھر لوٹتا ہے تو گھر کی چھوٹی موٹی اُلجھنوں میں اس فطری آرزو کا دم گھٹ جاتا ہے۔ ہماری زندگی کا بڑا المیہ تو یہی ہے کہ ہم ان مسرتوں تک سے محروم رہتے ہیں جو ہمارے حیطۂ امکان میں ہیں۔ زندگی اور معاشرتی ڈھانچہ کچھ ایسا بن گیا ہے کہ ہم ہماری چھوٹی موٹی خواہشوں تک کی تکمیل نہیں کر سکتے۔ رام لعل چھوٹے آدمیوں کی چھوٹی خواہشوں کی تشنہ لبی کو بڑی دردمندی سے بیان کرنے کا سلیقہ رکھتے ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ اگر رام لعل افسانے نہ لکھتے تو بے بسی کے ان آنسوؤں کا شمار کون کرتا جو زندگی کی معمولی اُلجھنوں میں گھرے ہوئے ہزاروں لوگ بالکل اسی طرح بہاتے ہیں جس طرح ''ساحل'' کا منوہر۔

''تمھارا فیصلہ کیا ہے؟'' ایک ایسی عورت کی کہانی ہے جس کا آوارہ شوہر دنوں تک گھر سے باہر رہتا ہے اور جب بھی گھر آتا ہے تو چپکے سے چیزیں چرا کر لے جاتا ہے۔ ہر موقع پر لاجونتی یہی سمجھتی ہے کہ اس کا شوہر اب سدھر گیا ہوگا اور اب واپس نہیں جائے گا۔ لاجونتی کا شوہر پر اعتماد، جس میں ہندوستانی عورت کا وہ لگاؤ بھی شامل ہے جو صدیوں کی بے بسی اور مجبوری کے تحت وہ مرد سے محسوس کرتی ہے، قاری کو کبیدگی اور جذباتیت کے بیچ ایسے جھولے کھلاتا ہے کہ جب اتنا سب کچھ کرنے کے باوصف شوہر پھر دوسری صبح ٹرنک میں سے گہنے پاتے لے کر چمپت ہو جاتا ہے تو قاری ایک عجیب نراشا اور بے بسی محسوس کرتا ہے۔ اگر افسانہ میں کندن لال کا کردار نہ ہوتا جو لاجونتی کے لیے جذباتی سہارا بننے والا ہے تو افسانہ مرد کی ستائی ہوئی ہندوستانی عورت کی ناقابلِ برداشت بپتا بن جاتا۔ اس افسانہ میں رام لعل کی افسانہ نگاری کا آرٹ اپنے کمال پر ہے۔

''گھر داماد'' پر پریم چند اور ''ساس'' پر عصمت نے غیر فانی کہانیاں لکھی ہیں۔ رام لعل کا افسانہ ''داماد'' اسی زمرے میں آتا ہے اور انسانی رشتوں کے اُلجھے ہوئے دھاگوں کو سلجھانے کا کام کرتا ہے۔ مول چند اپنی روٹھی ہوئی بیوی کو لینے جاتا ہے۔ جھگڑے بہت ہو چکے اور کوئی نتیجہ نہ نکلا۔ مول چند جھوٹی آن بان کی بجائے پر خلوص رواداری اور مصالحت سے کام لیتا ہے اور سب کو رِجھا لیتا ہے۔ عورت اور مرد کی جذباتی خلیج کو دلائل و مباحث سے نہیں بلکہ کشتی دل سے عبور کیا جاتا ہے۔ رام لعل اس نکتہ کو خوبی

سے بیان کر گئے ہیں۔ افسانہ دلچسپ واقعات اور رنگارنگ کرداروں سے مالامال ہے۔
تکنیک پر عبور نہ ہونے سے کہانی کیسے غارت ہو جاتی ہے، اس کی عبرتناک مثال ''سفر مسلسل'' ہے۔ کہانی کا مرکزی تاثر ایسے واقعات میں منتشر ہو گیا ہے جو فی نفسہ ایسی اہمیت حاصل کر لیتے ہیں کہ کل کا جزو بننے کی بجائے خود ہی کل نظر آنے لگتے ہیں۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ جو کہانی بیان ہو رہی ہے وہی حقیقی کہانی ہے لیکن یہ دیکھ کر اس کی حیرت کی انتہا نہیں رہتی کہ نصف کے بعد اُس کے بطن سے دوسری ہی کہانی جنم لیتی ہے۔ صاف بات ہے کہ ٹرین میں بوڑھے کی کہانی کو زیادہ کفایت شعاری سے بیان کرنے کی ضرورت تھی۔ ویسے بھی بیمار بوڑھے کی کہانی دُکھوں کا ایسا پٹارہ ہے کہ مصورِ غم کے سوا بھلا دوسروں کو اس میں کیا دلچسپی ہو سکتی ہے۔ یکایک ٹرین میں بوڑھے کے مرنے سے اس کی یہ کہانی جو اس کی بدنصیب اولاد کی دستاویز ہے جس سے بوڑھے کو سکھ نہ ملا، ختم ہو جاتی ہے۔ مرنے کے بعد دوسری کہانی شروع ہوتی ہے جو لاش کو اسٹیشن پر اُتارنے، اور بوڑھے کی لڑکی کے ساتھ واحد متکلم کے مل کر آخری رسوم ادا کرنے کی کہانی ہے۔ واحد متکلم جو ایک نوجوان لڑکا ہے اور بوڑھے کی لڑکی جو شادی شدہ ہے لیکن جسے سسرال میں سکھ نہیں ملا، ان سوگوار حالات میں ایک دوسرے کے قریب آتے ہیں اور یہی حصہ افسانہ کی جان ہے۔ لڑکی کا شوہر تار ملنے پر اسے لینے آتا ہے اور لے جاتا ہے۔ زندگی کے سفر کا کوئی ٹرمنس نہیں، وہ جاری رہتا ہے۔ آنسو اور قہقہوں، دُکھ اور سکھ کو اپنے دامن میں بساتے ہوئے۔ بہت کم افسانہ نگار رام لعل کی طرح اس سفر کے چھوٹے چھوٹے واقعات میں دلچسپی لیتے ہیں۔ رام لعل کی نظر ہمہ گیر ہے۔ یہ ان کی خوبی ہے۔

''بے سر کا گوتم'' مرد کی خباثت اور بہیمیت کی کہانی ہے جو آرٹ کے میڈیم کے ذریعہ بیان کی گئی ہے۔ لگ بھگ یہی تھیم اور یہی میڈیم بیدی کی بے نظیر کہانی ''میتھون'' کا ہے۔ میتھون سے مقابلہ کیجیے تو ''بے سر کا گوتم'' بے سروپا نظر آئے گی۔ کہانی کی اُٹھان خوبصورت اور سلیقہ مندانہ ہے۔ کردار اُبھر کر سامنے آتے ہیں۔ منفرد ہیں اور سب کے نقوش تیکھے ہیں۔ لیکن آگے چل کر کہانی پھر پلاٹ پر تکیہ کرنے لگتی ہے۔ گنگولی کا کردار ایک کمینہ آدمی کا کردار نکلتا ہے جو بیلا کی بہن کو ریپ کرتا ہے اور مال سامان لے کر بھاگ جاتا ہے۔ بیلا کی بہن امبا اسپتال میں مخبوط الحواس پڑی ہوئی

ہے۔ ایسے میں بیلا کا یہ کہنا کہ واحد متکلم اپنے کپڑے اُتار کر امبا پر جھک جائے تا کہ وہ مرد کے جسم کی تصویر بنائے ناقابلِ یقین ہی نہیں مضحکہ خیز معلوم ہوتا ہے۔ بیلا مرد کو وحشی اور خبیث سمجھتی ہے۔ گنگولی کے تجربہ کے بعد یہ بالکل فطری ہے۔ تصویر میں صرف دھڑ ہی دھڑ ہے۔ لیکن اس دھڑ میں وہ تمام حرکات موجود تھیں جو خون کی گردش اور جسم کی جملہ خواہشات کی وجہ سے پیدا ہوتی ہیں۔ یہ تصویر بھیانک ہے۔ میتھون کی تصویر بھیانک نہیں خوبصورت ہے۔ صرف عورت اور مرد کے تاثرات میں فرق ہے، جو اُن کی فطرت کا آئینہ ہے۔ دیکھیے مناسب تکنیک کے عمل کے نہ ہونے سے رام لعل کی تھیم کیسی بدصورت، مضحکہ خیز اور خام رہ گئی ہے۔

دنیا کی کوئی طاقت رام لعل کو خراب افسانے لکھنے سے روک نہیں سکتی اور میرے قلم میں تو یہ طاقت بالکل نہیں۔ ان کے یہاں خوب بہت ہی خوب ہے اور پست بہت ہی پست۔ بہت سی کہانیوں میں وہ اتنی مبتدیانہ سطح پر نظر آتے ہیں کہ یقین نہیں آتا کہ یہ دیو قامت آدمی اتنا بونا بھی بن سکتا ہے۔ بعض بہت ہی اچھی تھیم کا انھوں نے ستیاناس مارا ہے اور بعض بہت ہی معمولی موضوعات کو انھوں نے بے نظیر فن پاروں میں بدل دیا ہے۔ رام لعل کرشن چندر کی مانند ایسے فنکار ہیں جنھیں اپنے فن کے بارے میں زیادہ باشعور ہونے کی ضرورت ہے۔ ذرا سی خود اطمینانی اور بے پروائی بھی انھیں کہانی کار بنا کر رکھ دے گی۔ بہت کم افسانہ نگار رام لعل جیسی صاف ستھری اور خوبصورت زبان لکھتے ہیں، بہت کم لکھنے والوں کو اتنی کہانیاں سوجھتی ہیں جتنی کہ رام لعل کو۔ بہت کم لکھنے والے جزئیات اور فضابندی پر ایسا عبور رکھتے ہیں جیسا کہ رام لعل۔ ان کے ہاتھوں واقعہ نگاری، کردار نگاری اور تکنیک کے جوہر کھلتے ہیں۔ اتنی غیر معمولی صلاحیتوں کا مالک افسانہ نگار اردو افسانہ کو وہ کچھ دے سکتا ہے جو اردو کے بڑے افسانہ نگاروں نے دیا ہے۔ شرط صرف یہ ہے کہ اسے دلچسپ پلاٹ، میلوڈراما، غیر متوقع انجام، بسیار نویسی اور زود نویسی سے دامن بچانا چاہیے۔ جرّاح کی طرح اس کی نظر کو اس حصۂ جسم پر مرکوز رہنا چاہیے جس پر وہ عملِ جرّاحی کر رہا ہے۔ یہ سمجھنا چاہیے کہ ایڈگر ایلن پو اسی سے مخاطب ہے جب وہ یہ کہتا ہے کہ:

> "ایک مشاق ادبی فنکار، جب پورے سوچ بچار کے بعد ایک ایسے بے نظیر اور واحد تاثر کا تصور کر لیتا ہے جسے وہ افسانہ میں ڈھالنا چاہتا ہے تو پھر وہ

ایسی کہانیاں ایجاد کرتا ہے، ایسے واقعات کو سلسلہ میں پروتا ہے جو اس تاثر کی پیشکش کی بہترین طور پر اس کے معاون ثابت ہوتے ہیں۔ اگر اس کا اوّلین جملہ اس تاثر کی تخلیق کی طرف مائل نہیں ہے تو وہ اپنے پہلے ہی قدم میں ناکام رہا ہے۔ پوری تحریر میں ایک لفظ بھی ایسا نہیں لکھا جانا چاہیے جو بالواسطہ یا بلاواسطہ پہلے سے سوچے ہوئے منصوبے کا جزو نہ بن سکے۔ اس طور اور ایسی توجہ اور مشاقی سے جو تصویر بنائی جاتی ہے اسے دیکھ کر دیکھنے والے کو مکمل تسکین ہوتی ہے۔ کہانی کا بنیادی خیال بے داغ طریقہ سے پیش کیا گیا ہے کیونکہ وہ دخل در معقولات سے محفوظ رہا ہے اور یہ ایک ایسا نصب العین ہے جو ناول کے نصیب میں نہیں۔"

□□

Urdu Monthly

Shabkhoon

313/371, Rani Mandi, P.O. Box 13, Allahabad-211003

Phones : 623137, 622693

۲۶/اپریل ۲۰۰۰ء

ہمارے وارث سلام علیکم

تمھارا محبت بھرا اور ہمت افزائی سے بھرپور خط پڑھ کر میں اشکبار ہوگیا۔ خدا تم جیسے دوستوں اور قدردانوں کو سلامت رکھے۔ میری زندگی کی بہار تم جیسوں ہی سے ہے۔ میں نے فوراً خط نہ لکھا کہ امید تھی تم سے دلّی میں ملاقات ہوگی لیکن تم جلسے میں نہ آسکے۔ بہرحال، یقین کرو کہ تمھارے خط نے مجھے زندگی اور تحرّک سے بھر دیا۔ میں نے خود کو تازہ دم اور دل کا مضبوط محسوس کیا۔ تم نے میرے بارے میں اچھا برا جو بھی لکھا میں نے اسے ہمیشہ محبت کے وفور پر محمول کیا اور کبھی اس میں کینہ یا بددیانتی کی جھلک نہ دیکھی۔ میں نے ہمیشہ تمھاری قدر کی اور تم سے محبت کی۔ اس وقت بھی جب تم ابنِ حسین تھے اور اب بھی جب تم دُنیاے اردو کے درخشندہ آفتاب ہو۔ اختلاف تمھیں مجھ سے ہو یا مجھے تم سے ہو اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ اور میں یہ بھی جانتا ہوں کہ پھڑکتا ہوا فقرہ زبان یا قلم پر آجائے تو اس کا خون کرنا دوستی کا خون کرنے سے زیادہ مشکل ہوتا ہے۔ اور سچی بات یہ ہے کہ تمھاری تلوار کا قتیل ہونا کس کو اچھا نہ لگے گا۔

دوسری اتنی ہی بڑی بات یہ ہے کہ اِکاّدُکاّ مواقع کے علاوہ تم نے زندگی کو اور ادب کی سیاست کو جس بہادری، پامردی اور متانتِ ہمسایہ کے خوف سے ماورا ہوکر برتا ہے اس کی مثال نہ پہلے تھی اور نہ اب ہے۔ کوئی کم تر درجے کا آدمی ہوتا تو جگہ جگہ مفاہمت کرچکا ہوتا۔

تمھارا